

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Odsjek za informacijske i komunikacijske znanosti

- muzeologija i upravljanje baštinom

Diplomski rad

**KUSTOSKE PRAKSE KAO MODEL INTERPRETACIJE OPUSA
SANJE IVEKOVIĆ**

Petra Cegur

Mentorice: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof.

dr. sc. Žarka Vujić, red. prof.

Zagreb, 2018.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Odsjek za informacijske i komunikacijske znanosti – muzeologija i upravljanje baštinom

Diplomski studij

Diplomski rad

KUSTOSKE PRAKSE KAO MODEL INTERPRETACIJE OPUSA SANJE IVEKOVIĆ

CURATORIAL PRACTICES AS A MODEL OF INTERPRETATION OF THE OEUVRE OF SANJA IVEKOVIĆ

Petra Cegur

SAŽETAK

Diplomski rad bavi se analizom opusa feminističke umjetnice Sanje Iveković gledan kroz prizmu kustoskih praksi od 70-ih godina do danas. Istaknuti su primjeri zagrebačkih kustoskih i umjetničkih intervencija kao preteče suvremenim praksama, a detaljnije je analizirano djelovanje kustosa Želimira Košćevića koji je organizacijom nekonvencionalnih izložbi odigrao važnu ulogu u promoviranju mladih umjetnika i profiliranju rada Galerije SC. U radu se spominju aktivnosti alternativnih izložbenih prostora, s naglaskom na RZU Podroom koja je predlagala drugačije koncepte izlaganja i uspostavila nove modele odnosa između umjetnika i publike. Spomenut je i okvir nastanka nezavisne kulturne scene u Hrvatskoj, uz kojeg su opisane uloge i izazovi nezavisnih kustosa. Osim metodologije kustoskih praksi, rad na primjerima umjetničke prakse Sanje Iveković propituje odnose između privatnog (osobnog) i javnog (političkog) te opisuje njezino djelovanje u javnom prostoru kao prostoru kritike političkih zbivanja. Kroz muzeološke funkcije detaljnije je opisana retrospektivna izložba *Sweet Violence* održana 2011. godine u MoMA-i. Analiza završava pregledom autoričinih radova na međunarodnim izložbama suvremene umjetnosti: *Manifesti 2*, *Documenti 11*, *Documenti 12*, *Documenti 13* i *Documenti 14*.

Rad je pohranjen u knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 75 stranica, 18 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Sanja Iveković, kustoska praksa, kustos, RZU Podroom, javni prostor, performans, medij, izložbe, interpretacija, Manifesta, Documenta

Mentorice: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof.

dr. sc. Žarka Vujić, red. prof.

Ocjenjivači: dr. sc. Helena Stublić, doc.

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Ja, Petra Cegur, diplomant/ica na Istraživačkom smjeru – modul moderne i suvremene umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti i smjeru Muzeologija i upravljanje baštinom na Odsjeku za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom 'Kustoske prakse kao model interpretacije opusa Sanje Iveković' rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 14.12.2018.

1. UVOD	1
2. POVIJESNI PREGLED I TEORIJSKI KONTEKST KUSTOSKIH PRAKSI	3
2.1. DRUŠTVENO-KULTURNI OKVIR I METODOLOGIJA KUSTOSKIH I IZLOŽBENIH PRAKSI U JUGOSLAVIJI 60-IH, 70-IH I 80-IH GODINA 20. ST.	5
2.1.1. Primjeri kustoske prakse: Košćević, Biard, Blažević, Matičević	7
2.1.2. Sanja Iveković - pregled pojedinih izložbi i akcija	12
2.1.3. RZU Podroom - alternativni izlagački prostor	17
2.2. KUSTOSKI OBRAT: IZMEĐU PRAKSE I DISKURSA	20
2.2.1. Uloga kustosa nekad i danas	20
2.2.2. Kustos/umjetnik	21
2.2.3. Kustos kao medijator	22
2.3. NEZAVISNA KUSTOSKA PRAKSA U HRVATSKOJ	23
3. JAVNI PROSTOR KAO PRIMARNO MJESTO DJELOVANJA SANJE IVEKOVIĆ: ODNOS PRIVATNOG/OSOBNOG I JAVNOG/POLITIČKOG.....	25
3.1. ODNOS IZMEĐU PRIVATNOG I JAVNOG NA PRIMJERU <i>ŽENSKA KUĆE</i>	26
3.2. BRISANJE KOLEKTIVNE MEMORIJE: <i>GEN XX</i> I <i>NADA DIMIĆ FILE</i>	27
3.3. MEDIJSKI PROSTOR	30
3.3.1. <i>Slatko nasilje</i>	31
3.3.2. <i>Struktura</i>	31
3.3.3. <i>Dvostruki život</i>	31
3.3.4. <i>Tragedija jedne Venere</i>	31
4. POLITIČKO I KULTURNO ZNAČENJE ROSE LUKSEMBURŠKE	32
4.1. IZAZOVI KURIRANJA UMJETNOSTI JAVNOG PROSTORA	34
5. DJELOVANJE UMJETNICE U SVRHU FEMINISTIČKOG I DRUŠTVENOG AKTIVIZMA	35
6. TIJELO KAO PRIJENOSNIK INFORMACIJA	36
6.1. INTERAKCIJA S PUBLIKOM KAO SADRŽAJ PERFORMANSA SANJE IVEKOVIĆ	37
6.1.1. <i>Inter nos</i>	38
6.1.2. <i>Meeting points</i>	38
6.1.3. <i>Prvi beogradski performans</i>	38
6.1.4. <i>Melting pot</i>	39
6.1.5. <i>Praksa čini majstora</i>	39
7. MUZEJ I IZLOŽBA - GLAVNA SREDSTVA MEDIJACIJE UMJETNOSTI	40
7.1. IZLOŽBA KAO OBLIK KOMUNIKACIJE	40
7.2. STRATEGIJE INTERPRETACIJE	42

7.2.1. <i>Sweet Violence</i>	43
8. ZNAČENJE MEĐUNARODNIH IZLOŽBI MANIFESTE I DOCUMENTE ZA UMJETNOST SANJE IVEKOVIĆ	46
9. ZAKLJUČAK	54
10. PRILOG: POPIS IZLOŽBI	56
11. LITERATURA	65
12. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA	73

1. UVOD

Sanja Iveković umjetnica je i aktivistica te jedna od prvih umjetnica s našeg područja koja je kroz svoj rad jasno počela izražavati feministički stav. Koristeći raznolike medije povećala je svijest o ženskom pitanju, a kao tema njezinih radova ističe se prezentacija ženskosti koju provode masovni mediji. Još za vrijeme studija na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti pokazivala je zanimanje za manipulaciju medijskom slikom, a od kraja 60-ih godina 20. stoljeća djeluje u okviru nove umjetničke prakse - umjetnosti koja je negiranjem institucija i izlaskom u javni prostor uspostavila nove oblike umjetničkog izražavanja. Kasnih 70-ih intenzivnije se počinje baviti performansom i videom, što je uz Dalibora Martinisa stavlja na mjesto pionirke video-umjetnosti na našem području. Devedesetih godina vraća se djelovanju u javnom prostoru kojem pristupa kritički i politički, baveći se ljudskim pravima i temom brisanja memorije vezane za jugoslavensku prošlost.

U radu ću analizirati djelovanje umjetnice od početka 70-ih godina do danas, s naglaskom na razvoj kustoskih praksi kao oblika sinteze umjetnosti i života. Predstaviti ću okvir umjetničkog djelovanja u Jugoslaviji ističući 70-e godine, u kojem ću izložiti radove umjetnice nastale u sklopu izložbi i akcija vezanih za Galeriju suvremene umjetnosti i Galeriju Studentskog centra koja je tada, uz beogradski Studentski kulturni centar predstavljala žarište okupljanja jugoslavenske kulturne scene. Zasebno ću pokušati pojasniti teorije kustoske prakse, uz koje ću preispitati raznolike uloge kustosa, naročito tijekom i nakon kustoskog obrata koji se odvijao na svjetskoj umjetničkoj sceni 60-ih godina. U tom kontekstu dotaknuti ću se teme nezavisne umjetničke i kustoske scene u svijetu i kod nas, a osim navedenog opisati ću izabrane performanse umjetnice koji početkom 80-ih postaju sve češći i medijski kompleksniji načini njezinog djelovanja. Radovi 90-ih godina razlikuju se od ranijih po tome što nastaju u suradnji s nevladinim udrugama, a ujedno predstavljaju i primjere autoričinog djelovanja u javnom prostoru, što ću u ovom radu pokušati razjasniti usporedbom odnosa između privatnog i javnog - temom koja se proteže kroz čitav opus umjetnice, a istaknuti ću međunarodni projekt *Ženska kuća* i urbanističku intervenciju *Nada Dimić*. U istom poglavlju analizirati ću teorije vezane za razumijevanje odnosa javnog prostora i *public arta* te objasniti političko značenje rada *Lady Rosa of Luxembourg*, s kratkim opisom recepcije javnosti. Neću izostaviti niti jednu od najvažnijih tema Sanje Iveković - djelovanje u medijskom prostoru časopisa i televizije, koje ću analizirati i predstaviti u istom kontekstu, s naglaskom na važnosti i značenju političkog rada *Gen XX* koji je s publikom komunicirao kroz medij oglasa u časopisu. U zasebnom poglavlju izložiti ću važnost muzeja i izložbi u ulozi posrednika između umjetničkog djela i publike. Kroz izložbene strategije i arhitekturu muzeja detaljnije ću analizirati retrospektivnu izložbu *Sweet Violence* u MoMA-i koja se održala krajem

2011. i početkom 2012. godine, a općenito ću opisati muzejske funkcije te izložiti teorije vezane za komunikaciju izložbenim formatom i strategijama interpretacija. Zadnje poglavlje rada prikazati će pregled i opis autoričinih radova nastalih u okviru međunarodnih izložbi *Manifeste* i *Documente* od 1998. godine do danas, u kojima se nadovezuje na temu ljudskih prava, kao i prošlosti Prvog i Drugog svjetskog rata s kojim (ponovo) otvara pitanje prešućivanja kolektivne memorije.

2. POVIJESNI PREGLED I TEORIJSKI KONTEKST KUSTOSKIH PRAKSI

Metodologiju i povijest izlagačkih praksi u modernom kontekstu možemo pratiti od emancipacije umjetnosti i njezine preobrazbe iz kulturnog u izložbeni objekt koja se javlja u 18. stoljeću. Umjetnost tada postaje dijelom nacionalnog i društvenog interesa, a izložbe javne i praćene kritikama i raspravama. Za razliku od 17. stoljeća koje je izložbu određivalo kao demonstraciju odnosa moći, 18. stoljeće obilježeno je emancipacijom umjetnika čije djelovanje je postavljeno u prvi plan.¹ U to vrijeme umjetnost se smatrala mjestom užitka i kritičke prosudbe, a izlagačka djelatnost sastojala se od velikog broja hijerarhijski raspoređenih objekata različitih žanrova i tehnika. Tek krajem stoljeća objektima se pripisuje kontekst u izložbenom prostoru te se počinju promatrati kao sadržaji određenog narativa. Početkom 19. stoljeća javlja se koncept nacionalnog muzeja, a izlagačke prakse dobivaju novu dimenziju; eksponati dobivaju žanrovske kategorije, prostor postaje diskontinuiran, a zbirke historijski organizirane. Uspostavljaju se određene forme ponašanja u prostorima muzeja, što dovodi do elitizacije umjetnosti i mistifikacije izložbenog prostora. U drugoj polovici 19. stoljeća javlja se fenomen svjetskih izložbi² - velikih izložbi organiziranih u obliku sajma koje su internacionalnoj publici izlagale umjetnost, komercijalne proizvode i tehnologiju.

Dvadeseto stoljeće obilježava dinamična izmjena umjetničkih pravaca, ali i pojava teorijskog diskursa vezanog za različita shvaćanja uloge umjetnosti u društvu, što rezultira redefiniranjem kustoskih uloga i jačanjem umjetničke kritike. To je i vrijeme promjena u načinu izlaganja - biraju se eksponati koji će se izlagati, dok se ostali muzejski predmeti drže u depoima. Predlažu se promjene u postavu; umjesto obojanih zidova i šarenih tapeta preferiraju se modernistički, čisti, bijeli prostori - praksa koja se standardizirala do sredine 20. stoljeća, zajedno s postavljanjem slika u ravnini očiju i organizacijom u jednom redu na zidu. Neo-avangardna strujanja 50-ih i 60-ih godina utječu na promjene u institucionalnom sustavu umjetnosti, što umjetnike navodi na napuštanje tradicionalnih izložbenih prostora, a kustose emancipira i potiče na propitivanje vlastitih uloga i funkcija. Izložbeni prostor postaje dominantan nad umjetničkim objektom, a kustosi se odmiču od tradicionalnih shvaćanja uloga u formaciji i produkciji izložbe. U novoj kustoskoj praksi 60-ih godina među prvima se istaknulo djelovanje švicarskog povjesničara umjetnosti Haralda Szeemanna, jednog od najprogresivnijih i najsubverzivnijih kustosa tog vremena. Szeemann se zalagao za ideju *Gesamkunstwerka* i brisanja predrasuda o umjetnosti kao elitističkoj praksi, a uz njega većemo i emancipaciju kustosa u nezavisnog kustosa.

¹ Dorothee Richter, *A Brief Outline of the History of Exhibition Making*, https://www.academia.edu/3438668/A_Brief_Outline_of_the_History_of_Exhibition_Making (pristupljeno 31. kolovoza 2017.)

² Prva svjetska izložba održana je u Londonu 1851. godine.

Taj obrat u kustoskoj praksi Bruce Altshuler nazvati će razdobljem izdizanja kustosa kao stvaratelja (*rise of a curator as creator*) koje se navodi i uz tadašnje djelovanje organizatora izložbi Pontusa Hulténa i Kaspera Königa. Osim spomenutih, razvijanjem novih modela kuriranja istaknuo se američki kustos Seth Siegelaub, koji vrijeme obrata u metodologiji i uvjetima izložbene produkcije opisuje pojmom *demistifikacije*.³ Seth Siegelaub veliku je važnost pridavao prostoru, a afirmirao je i kustosku kritiku koja je tada dominirala nad umjetničkom, što ga je uz Szeemanna postavilo na mjesto začetnika novih oblika kustoske profesije.

Kustoska praksa formira se u dva različita pristupa: prvi, čiji ciljevi se temelje na sintezi umjetnosti i života, i drugi, koji vežemo za modernističku ideju minimalističkog *white cube* prostora. Ideja *white cubea* proizlazi iz propitivanja odnosa između umjetničkog djela i publike, a pojavljuje se 70-ih godina objavom serije eseja *Inside the White Cube* Briana O'Dohertyja. Esej izlaže ideju minimalističke forme bijelog, čistog izložbenog prostora kao idealnoj formi galerije i doživljaja umjetničkog djela. To je prostor u kojem su umjetnička djela oslobođena konteksta i vanjskih utjecaja, što publici omogućuje neposrednu, slobodnu percepciju umjetničkog djela. Koncept *white cubea* postavio je nove odnose između umjetničkog sadržaja, publike i prostora, a ostao je aktualan sve do danas. Od 80-ih godina kustosi dobivaju primat nad umjetnikom - moć s umjetnika prelazi na ulogu kustosa koji postaje kreativniji i slobodniji u svojem djelovanju, što će 90-ih rezultirati pojavom 'kustoskog booma' na internacionalnoj umjetničkoj sceni. Dominacija kustoskih praksi tog razdoblja utječe na karakter suvremene umjetnosti i formiranje kustoskih ikona, što se posebno odnosi na bijenala, trijenala i ostale velike skupne međunarodne izložbe. Paul O'Neill to razdoblje povezuje s teorijom kustosa kao meta-umjetnika, koji, prema Sigrid Schade "prodaje svoj izložbeni koncept pod umjetničkim objektom, predstavljajući se kao umjetnik"⁴.

Danas, izložbe su još uvijek glavno sredstvo posredovanja, doživljavanja i historizacije umjetnosti⁵, a ulogu kustosa definiramo kroz biranje tema koje problematizira preko umjetnika i njegovih radova. U tom smislu kustosko djelovanje orijentirano je uglavnom na funkciju komunikacije kao najvažnije muzejske aktivnosti danas. Ostale odgovornosti kustosa vežemo za upravljanje muzejskim zbirkama koje se sastoji od aktivnosti sabiranja, posudbe, pohrane, izlučivanja, zaštite, istraživanja i dokumentacije muzejskog predmeta. Kustos u muzeju surađuje

³ Paul O'Neill, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", u: Judith Rugg, Michèle Sedgwick, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol / Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007., str. 13.

⁴ Ibid., str. 22.

⁵ Ibid., str. 16.

s ravnateljem, konzervatorom, dizajnerom, arhivistom i kustoskim asistentom te općenito brine za zaštitu zbirke, njezin razvoj i unaprjeđenje.⁶

2.1. DRUŠTVENO-KULTURNI OKVIR I METODOLOGIJA KUSTOSKIH I IZLOŽBENIH PRAKSI U JUGOSLAVIJI 60-IH, 70-IH I 80-IH GODINA 20. ST.

Promjene na umjetničkoj sceni Zapada nakon Drugog svjetskog rata dijelom su utjecale i na razvoj jugoslavenske umjetničke prakse. Unatoč vrlo tradicionalnim učenjima na tadašnjim likovnim akademijama, jugoslavenski umjetnici se uspijevaju othrvati klasičnom likovnom izričaju i uspostaviti nove programe i akcije. Promjene su se očitovale u procesu proizvodnje umjetničkog rada, mediju i novom poimanju umjetnosti. Mladi umjetnici uplitali su se u politička događanja kao što su studentski nemiri 1968. godine, koji su utjecali na daljnji razvoj slobode misli, govora i djelovanja.

Šezdesetih godina Zagreb je bio važan kulturni centar i domaćin mnogim značajnim međunarodnim umjetničkim događajima kao što su izložbe *Novih tendencija*, *Festival eksperimentalnog filma GEFF* i *Muzički biennale Zagreb*. Paralelno s Novim tendencijama koje su predstavljale platformu za konstruktivističku i programatsku umjetnost razvijalo se djelovanje neoavangardne umjetničke grupe Gorgona, čiji se likovni jezik znatno razlikovao od onoga Novih tendencija. Gorgona je upotrebljavala neumjetničke materijale i naglašavala nematerijalnost umjetničkog rada, a u recepciji javnosti zaživjela je tek u drugoj polovici 70-ih godina, kada je u Galeriji suvremene umjetnosti održana prva velika izložba grupe. Kao dio konceptualnih umjetničkih strujanja 60-ih godina javlja se *nova umjetnička praksa* - postslikarska i postobjektna umjetnost koja je uspostavila nove oblike djelovanja i izražavanja u periodu od 1966. do 1978. godine. Za njezino djelovanje važniji od završnog umjetničkog produkta bili su ideja i duhovni aspekt rada, kao i umjetnikov stav. Ideja je bila promovirati demistifikaciju i demokratizaciju umjetnosti, kritizirajući postojeći odnos umjetnika, umjetničkog rada i okoline. *Nova umjetnička praksa* uključivala je umjetnike, kustose i kritičare te se paralelno razvijala u Zagrebu, Splitu, Beogradu, Novom Sadu, Subotici i Ljubljani.⁷ Umjetnici nove umjetničke prakse propitivali su funkciju umjetnosti odbacujući tradicionalne estetske vrijednosti, a ciljevi su im bili izlaženje iz institucija i približavanje umjetnosti građanima.

⁶ Angelica Ruge, *Frame of reference for museum professions in Europe*, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/rap.muzea/Zalacznik%203\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/rap.muzea/Zalacznik%203(1).pdf) (pristupljeno: 28. studenog 2018.)

⁷ Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 3.

“Kontekstualno poimanje prostora izlaganja i realizacije umjetničkog djela, kao i socijalna svijest autora, obilježili su hrvatsku produkciju 70-ih godina, usmjeravajući umjetnike alternativnim prostorima aktivnosti i izlaganja.”⁸ Umjetnici su, negirajući institucije, radove izlagali u otvorenim prostorima ulica i trgova formirajući praksu zvanu urbane intervencije. Težnja za izlaganjem izvan institucija rezultirala je radovima koji su konceptualno nastajali za urbani prostor koji nije više predstavljao samo prostor u kojem rad nastaje, već je postao sastavnim dijelom umjetničkog koncepta. Razdoblje 70-ih godina bilo je iznimno važno u oblikovanju novih modela umjetničkog djelovanja i produkcije s kojim se javila i ideja sudjelovanja publike u procesu stvaranja umjetničkog rada. Takva vrsta djelovanja umjetnicima je omogućila neposrednu interakciju s publikom, ali i instantnu recepciju rada, a javni prostor postao je izložbeni prostor komunikacije s publikom, što je umjetničkim radovima dalo novu vrijednosnu dimenziju.

Odupirući se izlaganju unutar galerijskog sustava neki od umjetnika u svojoj su organizaciji aktivirali alternativne izložbene prostore kao što su bili Radna zajednica umjetnika Podroom u Mesničkoj ulici i Haustor u veži Frankopanske ulice. To su prostori bez kustosa u tradicionalnom smislu, već s voditeljem čiju ulogu ponekad preuzima individualac, a nekad grupa umjetnika. Odluke o izložbama i o tome što će biti izloženo donosile su se spontano i neposredno između umjetnika, a uključivale su mišljenja cijele grupe. RZU Podroom je bio privatni prostor osmišljen kao prostor zajedničkog djelovanja, dok su izložbe u haustoru zgrade organizirali Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak. Veža, odnosno haustor kao mjesto izlaganja bilo je namijenjeno svima: umjetnicima, kritičarima, prolaznicima i stanarima zgrade. U veži je održano ukupno pet izložbi tijekom 1970. i 1971. godine, a posljednja izložba *At the Moment*, prva je međunarodna izložba konceptualne umjetnosti održana kod nas.

Uz otvaranje alternativnih izlagačkih prostora i urbanih intervencija vežemo i djelovanje grupa umjetnika. Grupacije umjetnika jedno su od glavnih obilježja umjetničkog djelovanja 70-ih godina, a uglavnom su djelovale spontano, bez službenog manifesta koji bi opisivao njihove ideje i koncepte. Neke od umjetničkih grupa nastale na području Jugoslavije su: Penzioner Tihomir Simčić, TOK, Crveni Peristil, Grupa šestorice autora i Biafra u Hrvatskoj, grupa OHO u Sloveniji te grupe KOD, Bosch+Bosch, Ekipa A3, Vermubprogram i Grupa 143 u Srbiji. Zanimljivo je primijetiti da značajan broj članova tih grupa ne dolazi iz umjetničkih krugova, već su dio drugih struka kao što su književnost, jezik pa čak i tehničke znanosti.⁹

⁸ Ana Dević, “Blind Date”, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 63, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 34.

⁹ Ješa Denegri, “Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija”, u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 9.

Uz urbane intervencije paralelno su djelovali izlagački prostori vezani za studentske i omladinske ustanove, poput Galerije Studentskog centra u Zagrebu i Studentskog kulturnog centra u Beogradu. U to vrijeme voditelj Galerije SC bio je Želimir Košćević koji je organizacijom izložbi i događanja odigrao značajnu ulogu u promociji i afirmaciji mladih umjetnika. Istu ulogu u Beogradu imala je Galerija Studentskog kulturnog centra pod vodstvom kustosice Dunje Blažević. Studentski centri postali su mjesta okupljanja novih umjetnika, kustosa i kritičara koji će imati značajnu ulogu u stvaranju novih oblika umjetnosti.

Drugi izlagački prostor koji je značio vrijednost umjetničkog rada bila je Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu koja je imala ugled i izvan granica Jugoslavije te je bila zaslužna za organizaciju velikog broja javnih intervencija po gradu. Nešto kasnije, vodeću ulogu u izlaganju suvremenih pojava u umjetnosti preuzima Galerija Nova, osnovana 1975. godine u sklopu Centra za kulturnu djelatnost omladine u Zagrebu. Osnovali su je umjetnici Ljerka Šibenik i Mladen Galić, a osim u izlagačkoj očitovala se i u izdavačkoj djelatnosti. Godine 1981. osniva se Galerija proširenih medija koja nastavlja djelovanje RZU Podroom. Galerija proširenih medija (kasnije Galerija PM) bila je novi alternativni umjetnički prostor koji je služio kao mjesto sastajanja, druženja i prezentiranja radova. Dugo su je bez određene organizacije vodili umjetnici, članovi Podrooma, sve dok 1984. godine voditeljem izložbenog programa nije postao Mladen Stilinović koji je na toj poziciji ostao sve do 1991. godine. U Galeriji PM izlagale su tri generacije umjetnika: umjetnici vezani za Gorgonu, Grupa šestorice autora i Podrooma, te novi, mladi umjetnici koji su 1980-ih tek izašli s Akademije.

2.1.1. Primjeri kustoske prakse: Košćević, Blažević, Biard, Matičević

Osim istraživanja novih načina oblikovanja umjetničkih djela, na jugoslavenskoj umjetničkoj sceni krajem 60-ih godina dolazi i do jačanja institucionalne kritike i kustoske prakse.¹⁰ Umjetnici se protive galerijskom vrednovanju umjetničkih djela pa i sami preuzimaju ulogu kustosa u alternativnim izlagačkim prostorima. U isto vrijeme razvija se i obrnuta praksa, u kojoj kustosi posežu za umjetničkim činom kako bi ukazali na moguće promjene struke. Neke od inovacija u kustoskom pristupu i novom shvaćanju kustoske uloge bile su: eksperimentalnost, otvaranje međunarodnoj razmjeni ideja, interdisciplinarnost, demokratizacija i shvaćanje galerijskog prostora kao prostora slobode.

¹⁰ Ivana Bago, "Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća", u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, br. 36, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 236.

Od osnivanja 1962. godine Galerija SC u Zagrebu predstavlja jednu od najvažnijih platformi za promociju umjetničkih radova nove generacije umjetnika. U intenzivnoj suradnji s Beogradom, Ljubljanom, Novim Sadom i razmjeni informacija s umjetnicima i kritičarima sa Zapada, Galerija SC postala je ključnim generatorom kulturnih zbivanja kod nas.¹¹ Prvi voditelji Galerije bili su Dubravko Horvatić i Vjeran Zuppa, a njezino djelovanje najviše dolazi do izražaja s kustosom Želimirom Košćevićem, koji je ostavio značajan trag u prezentaciji mladih umjetnika željnih promjene. U ulozi voditelja službeno je bio od 1969. do 1979. godine, no u realizaciji programa sudjeluje još od 1966. godine. Afirmirao se organizacijom izložbi kao što su: *Hit parada* (1967.), *Izložba žena i muškaraca* (1969.), *Akcija Total* (1970.), *Poštanske pošiljke* (1972.) i *Izložba starih osmrtnica* (1972.). Njegova uloga nije bila samo uloga posrednika već organizatora i kritičara izlagačkih procesa. Prvi kustoski koncept izložio je 1966. godine izložbom *Imaginary muzej* koja je uključivala slobodno raspoređene arheološke i etnografske eksponate posuđene iz zagrebačkih muzeja. Izlažući eksponate primijenjene umjetnosti unutar prostora suvremene umjetnosti, Košćević se već prvom izložbom kritički i subverzivno postavio prema kustoskoj praksi i negiranju tradicije. Jedna od najznačajnijih Košćevićevih izložbi bila je *Hit parada*, a označavala je prijelaz umjetnosti Novih tendencija prema novoj, postobjektnoj, konceptualnoj umjetnosti. *Hit parada* zamišljena je kao instalacijski rad umjetnika Mladena Galića, Miroslava Šuteja, Ante Kuduza i Ljerke Šibenik u formi ambijentalne umjetnosti, a održana je 1967. godine. Zadatak umjetnika bio je oblikovati galerijski prostor na način da on potakne na interakciju s posjetiteljima. Mladen Galić u prostor je postavio vreće s piljevinom, Miroslav Šutej trake kroz koje se moglo prolaziti, Ljerka Šibenik grupe balona, a Ante Kuduz prozirne plastične plohe iz kojih se nazirao niz crteža. Izložba se neočekivano, spontanom i znatiželjnim ponašanjem publike pretvorila u akciju i *happening* koji je rezultirao njenom destrukcijom, što je ujedno simbolički označilo i raskid s tradicionalnim likovnim disciplinama. Sljedeća važna izložba koju je organizirao Košćević bila je *Izložba žena i muškaraca*. Ona je označila pomak prema konceptualnoj umjetnosti s obzirom na to da na izložbi nije bilo postavljenih izložaka, već su sami posjetitelji i njihova tijela u prostoru predstavljala umjetničko djelo. Ova izložba važan je primjer dematerijalizacije umjetnosti te manifestacije kustoske prakse kao ideje i akcije.¹² Želja da se promijeni životni prostor i okolina te da se uspostavi novi odnos između umjetnosti i društva vidljiv je na primjeru izložbe *Akcija Total* održane 1970. godine izvan galerijskog prostora. Izložba se sastojala od anti-plakata postavljenih po oglasnim pločama i stupovima u gradu. Plakate su dizajnirali Boris Bućan i Davor Tomićić, no oni nisu prenosili nikakvu persuzivnu poruku. Akcija

¹¹ Jasna Galjer, "Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća", u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, br. 36, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 222.

¹² Ivana Bago, str. 238.

je sadržavala i dijeljenje letaka na kojima je kroz tri točke bio predstavljen dekret o demokratizaciji umjetnosti koji je naglašavao ukidanje umjetnosti, zabranu likovne kritike i obustavljanje izložbene djelatnosti. Ovom akcijom Košćević je htio naglasiti ideju demokratizacije svima dostupne umjetnosti kao i potrebu za prekidom elitizacije umjetnosti. Vrhunac eksperimentiranja u osmišljavanju novih kustoskih djelovanja posebno je vidljiv na izložbi *Poštanske pošiljke* održanoj 1972. godine. Izložba je trebala biti dio sekcije *mail arta* sa 7. *pariškog bijenala umjetnosti*, kako bi se jugoslavenska publika upoznala s dijelom radova bijenala, no Košćević se odlučio za izlaganje neotvorenog paketa, zapakiranih radova u formi u kojoj su pristigli - drvenom sanduku. "Izlažući sublimat konceptualne umjetnosti - poštanske pošiljke kao poštansku pošiljku"¹³ Košćević je ukazao na samu srž koncepta umjetničkog djela. Ovaj čin primjer je subverzivnog i radikalno dematerijaliziranog izložbenog formata, a prema Ivani Bago uloga kustosa ovdje nije u preuzimanju uloge umjetnika, već je on "didaktički neposlušan prevoditelj"¹⁴. Uz opisane izložbe važno je spomenuti i natječaj za oblikovanje ambijenta Galerije SC u kojemu su 1970. godine sudjelovali umjetnici Gorki Žuvela, Dalibor Martinis, Braco Dimitrijević, Sanja Iveković, Dean Jokanović, Janez Segolin i Jagoda Kaloper. Radi se o izložbama-ambijentima nastalima kao odgovor na recentna zbivanja u svjetskoj suvremenoj umjetnost - od minimalizma, pop-arta i siromašne umjetnosti do *happenings*, koja do tada nisu imala značajnija uporišta u zagrebačkoj sredini. Koristeći neumjetničke i siromašne materijale umjetnici su bili angažirani oblikovati unutrašnjosti galerijskog prostora. Djelovali su individualno, a Sanja Iveković za tu je priliku konstruirala niz linija u prostoru čiji su se položaj, kompozicija i ritam mijenjali ovisno o ponašanju i utjecaju posjetitelja. To je ujedno bila i njezina prva samostalna izložba.¹⁵

Osim izložbi u umjetničkom izlagačkom prostoru, Košćević je u sklopu Galerije SC inicirao izvangalerijske oblike djelovanja. Jedna od važnijih bila je manifestacija *Pučke svečanosti* organizirana 1972. godine u Sopotu, a pozivala je stanovnike da postanu protagonistima umjetničkog događanja. Urbane intervencije¹⁶ započele su anketom koju je provodio student arhitekture Željko Kovačić, a koja je upućivala na karakteristike naselja i mogućnost da stanovnici sami sudjeluju u njegovom oblikovanju. Nakon ankete organizirane su akcije koje su izražavale težnju za brisanjem granice između umjetnosti i svakodnevnog života.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ljiljana Kolečnik, "Hrvatska poslijeratna moderna umjetnost u jugoslavenskom kontekstu", u: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura i politika 1950. – 1974.*, Zagreb: MSU, Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 193.

¹⁶ Manifestacije sličnog urbanog karaktera u isto vrijeme organizirao je Davor Matičević u sklopu Galerije suvremene umjetnosti.



Slika 1. Izložba Poštanske pošiljke, Galerija SC, Zagreb, 1972.



Slika 2. Sanja Iveković, Prva samostalna izložba, Galerija SC, Zagreb, 1970.

Tema artikulacije prostora prožima se i kroz djelovanje grupe OHO u Ljubljani s predstavnicima Milenkom Matanovićem, Andražom i Tomažom Šalamunom, Markom Pogačnikom i Davidom Nezom. Ambijentalizaciju prostora s elementima *happeninga* započeli su 1968. godine plastičkim intervencijama, a sljedeće godine izvode intervencije u prirodi koje se očituju u plutajućim objektima u rijeci Ljubljanici, bijelim trakama među stablima u šumi i nitima u žitnom polju. Njihove tehnike predstavljaju ideje bliske *land artu* i nastavak su istraživanja

konceptualnih oblika umjetnosti.¹⁷ Svoje ambijentalne ideje predstavili su u Zagrebu u Galeriji SC, a nastupali su i u Galeriji Doma omladine u Beogradu. Slične pojave u umjetničkoj praksi uočavamo i u Novom Sadu, posebno djelovanjem grupe KOD koja se formirala 1970. godine. Grupa KOD izvodila je akcije u duhu siromašne umjetnosti, dok njezina okupljanja vezemo za Tribinu mladih. U Subotici, radove vezane za konceptualne teme nastavlja grupa Bosch+Bosch koju 1969. godine osnivaju Slavko Matković, Balint Szombathy i Laszlo Szalma, a svoja polazišta nalaze u mađarskim avangardnim pokretima.

Dunja Blažević bila je ravnateljica i voditeljica projekta u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu od 1970. do 1976. godine, a njezin rad i ciljeve možemo približiti Košćevićevoj eksperimentalnoj praksi u Zagrebu. Prva izložba kojom se Galerija SKC istaknula bila je izložba *Drangularijum* održana 1971. godine, a sadržavala je predmete koje su donijeli umjetnici i njihovi prijatelji i predložili ih kao umjetnička djela. Do sredine 70-ih godina Galerija SKC funkcionirala je kao važna lokacija jugoslavenske suvremene umjetnosti i središnja točka komunikacije između alternativne likovne scene i međunarodnih umjetnika. Dunja Blažević je od 1972. do 1977. godine organizirala godišnju manifestaciju *Aprilski susreti*, čija uloga je bila povezati umjetnike i kritičare te okupiti protagoniste međunarodne umjetničke scene tog vremena. U sklopu *Aprilskih susreta* sudjelovali su: Joseph Beuys, grupa Art&Language, Gina Pane, Achille Bonito Oliva, Harald Szeemann, Donald Kuspit, Filiberto Menna, Catherine Millet i brojne druge ličnosti međunarodne umjetničke scene. Kustoski koncept koji je “spojio kritiku umjetnosti kao buržoaske institucije i kreiranje otvorenog prostora rasprave o umjetnosti u odnosu na širu društvenu i ideološku sferu”¹⁸ bila je izložba *Oktobar 75* organizirana kao odgovor na godišnju izložbu *Oktobarski salon*. Izložba je predstavljena kao tekstualni materijal, nastao kao rezultat zahtjeva kustosice od umjetnika i povjesničara umjetnosti da napišu svoje stavove o poziciji umjetnosti u odnosu na jugoslavensko društvo i model socijalističkog samoupravljanja.¹⁹

Likovna kritičarka i kustosica Ida Biard djelovala je na relaciji Zagreb – Pariz, a njezin najpoznatiji projekt je *Galerija stanara*. *Galerija stanara* nekonvencionalna je platforma osnovana u Parizu 1972. godine koja je služila prezentaciji mladih suvremenih umjetnika. Bez konkretnog voditelja, programa ili prostora, ideja ovog projekta svodila se na spajanje umjetnosti i života te pozivanja na komunikaciju i mjesto susreta. Selekcija radova nije postajala, a radovi su komunicirali kroz upute obješene na prozoru stana kustosice. Prema prijedlogu Gorana Trbuljaka,

¹⁷ Želimir Košćević, “Aspekti ambijentalizacije prostora”, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, br. 13, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1971., str. 61.

¹⁸ Ivana Bago, str. 241.

¹⁹ Ibid.

izložbe u prozoru nazvane su *French Window*. *Galerija stanara* bila je vezana za stan Ide Biard ali je uključivala i prostore gdje se odvijao život; poput ulica, tržnica, pošti, kino dvorana i ostalih prostora koji su omogućavali neposredan kontakt s publikom. Izložbe su predstavljale kritiku ekonomsko-tržišnog sistema unutar galerijskih institucija te su promovirale antikapitalistički stav autorice. Na njima su sudjelovali mnogi značajni internacionalni umjetnici, a od jugoslavenskih istaknuli su se Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević. *Galerija stanara* predstavljena je u Zagrebu, u kinu Balkan i u izlozima Turističke agencije. Projekt je obustavljen 1976. godine organizacijom akcije *Štrajk Galerije stanara*, a kustosica je za tu priliku svim umjetnicima s kojima je surađivala poslala pisane izjave o prestanku komunikacije njihovih radova. Tim postupkom izvela je umjetnički čin - preuzimajući na trenutak ulogu umjetnika postavila je novi model kustoske prakse.

Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu također je promicala inovacije u umjetnosti i poticala na nove oblike prezentacije umjetničkog djela. Osnovana je 1954. godine u sklopu Galerija grada Zagreba s ciljem dokumentiranja i prikupljanja djela suvremene umjetnosti te promoviranja događanja i pojava vezanih za suvremenu umjetnost. Pod vodstvom Bože Beka istaknula se izložbama *Novih tendencija* organiziranih između 1961. i 1973. godine koje su okupile značajne međunarodne umjetnike poput Victora Vasarelyja, Jesusa Raphaela Sota, Julia Le Parca, Otta Pienea i grupe Zero te utjecajne kritičare i teoretičare kao što su Abraham Moles i Umberto Eco. Godine 1970. Davor Matičević postaje kustosom Galerije i u toj ulozi obilježava zagrebačku umjetničku scenu 70-ih i 80-ih godina. Paralelno se bavi likovnom kritikom objavljujući tekstove u časopisima *Polet*, *Studentski list*, *Dizajn*, *Čovjek i prostor*, *Sinteza* i dr., a izložbe uvijek prati opširnim tekstovima u katalozima u kojima sažima zapažanja o glavnim odrednicama djela, daje im teorijski diskurs i smješta ih u društveno-povijesni kontekst. Unutar galerijskog djelovanja realizirao je niz samostalnih izložbi pojedinih umjetnika izdvojivši ih kao značajne primjere jugoslavenske suvremene umjetnosti. Većina eseja o umjetnicima objavljeni su u izložbenim katalozima i čine važne primjere kritičke analize djela. U Galeriji je predstavio velik broj značajnih suvremenih umjetnika poput Viktora Papaneka, Hansa Haackea i Lucia Fontane, a također je predstavljao suvremenu jugoslavensku scenu na velikim skupnim i samostalnim izložbama u inozemstvu. Od 1983. radio je kao voditelj odjela Centra za fotografiju, film i televiziju, a od 1991. do smrti 1994. godine obnašao je dužnost ravnatelja Galerije suvremene umjetnosti.

2.1.2. Sanja Iveković - pregled pojedinih izložbi i akcija

Sanja Iveković multimedijalna je umjetnica, performerica i aktivistica. Rođena je 1949. godine u Zagrebu gdje je na Akademiji likovnih umjetnosti studirala grafiku. Njezina umjetnost obilježena je feminističkim stavovima, a ishodište njezinih radova je žena, odnosno umjetnica sama i njezin život te stavljanje te teme u širi kontekst. Feminističke, aktivističke i političke teme protežu se kroz njezin cjelokupni opus. Prvi politički rad koji je izvela bio je otisak fotografije političarke Savke Dabčević-Kučar, nastao 1969. godine. Umjetnica je otisnula fotografiju protestirajući protiv tradicionalne tehnike bakroreza na trećoj godini studija, pozivajući se na umjetnost Andyja Warhola koji joj je tada bio uzor. Već se tada počela zanimati za temu manipulacije medijske slike koja će je zaokupljati tijekom čitavog stvaralaštva. Svoje umjetničko djelovanje započinje krajem 60-ih godina u okviru *nove umjetničke prakse*. Afirmirala se bavljenjem ambijentima i intervencijama u urbanom prostoru 70-ih, a kasnije se više posvećuje performansu i videu. Uz Dalibora Martinisa jedna je od pionirki videoumjetnosti na našim prostorima, a značajni su i radovi nastali u zajedničkoj produkciji: *TV Timer* (1973.), *Weather in Amsterdam* (1979.), *Chanoyu* (1983.) i *Black and White* (1985.). Također, prva je umjetnica na našem području koja je spojila elektronički medij videa s performansom (rad *Inter nos*, 1978.). U svom bogatom stvaralaštvu paralelno koristi medije fotografije, videa, performansa, grafike i instalacije a često koristi medij oglasa u novinama i časopisima koji ima snažan utjecaj u oblikovanju mišljenja i ponašanju društva. Početkom 90-ih godina započinje komunikaciju i suradnju s nevladinim udrugama, a radovi nastali tada odnose se na tekuće društveno-političke probleme. Kao konceptualna umjetnica, Sanja Iveković daje prednost umjetničkom konceptu umjesto mediju ili tehnici izlaganja, birajući onaj medij za koji misli da najbolje odgovara onome što želi komunicirati. Nikada nije napustila ‘medijski nomadizam’²⁰ koji se javio kod nje i nekolicine drugih umjetnika 70-ih godina, a koji označava konstantno prelaženje iz medija u medij.

Mogućnosti za ‘71

Izložba *Mogućnosti za ‘71* zamišljena je kao niz urbanih intervencija, a nastaje u organizaciji kustosa Davora Matičevića i Galerije suvremene umjetnost. Realizirana je u ambijentu Gornjega grada i osmišljena specifično za javni prostor te predstavlja primjer novog oblika kustoske prakse. Matičević je izložbom nastojao povezati umjetnosti i život te stvoriti

²⁰ Bojana Pejić, “Public Cuts”, u: Jurška Urman (ur.), *Sanja Iveković: Public Cuts*, katalog izložbe, Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2006., str. 10.

mjesto gdje će publika postati dio umjetničkog rada, a radovi društveno korisni. Njegov tekst u katalogu Galerije suvremene umjetnosti ukazuje i na potrebu da ideja i izvedba umjetničkog djela budu jednostavni kako bi se što lakše uspostavila komunikacija s publikom.²¹ Na izložbi su sudjelovali pripadnici “nove generacije zagrebačkih plastičara”²², skupina umjetnika koja je na novi način promišljala suvremenu plastiku djelujući u strukturi javnog urbanog prostora. To su bili umjetnici: Boris Bućan, Braco Dimitrijević, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Davor Tomičić, Goran Trbuljak, Gorki Žuvela i Sanja Iveković. Boris Bućan za ovu je izložbu obojao neprimjetne dijelove arhitekture - dimnjake, a osmislio je i interaktivnu skulpturu-klackalicu koju su prolaznici mogli preoblikovati. Braco Dimitrijević izveo je intervenciju *Poliptih (Suma 6)* koja se sastojala od metalnih ploča i linija fiksiranih na fasadama zgrada, a zahtijevala je od promatrača da ih pronađe. Jagoda Kaloper je postavljanjem crnih drvenih kontura ljudskih figura pozvala na interakciju s posjetiteljima koji su reagirali šaranjem. Rad kojim je sudjelovala Sanja Iveković zvao se *Prolaz*, a sastojao se od niza neonskih cijevi oblikovanih u spirale i postavljenih duž Zakmardijeva prolaza u svrhu tematiziranja urbanog kretanja. Rad je zbog dodatne uloge osvjetljavanja inače mračnog prolaza dobio i društveno značenje. Na istom principu ostvarila je i rad *Duga* koji se sastojao od jedne savinute neonske cijevi. Baš kao u idejama i namjerama umjetničkih struja tog vremena, i ovi radovi su ukazivali na novo promišljanje uloge prostora, između ostalog, sugerirajući prostor kao produkt umjetničke aktivnosti.²³

Guliver u zemlji čudesa

Kustos Želimir Košćević bio je inicijator ove izložbe-akcije koja se održala u karlovačkom Koranskom parku u ljeto 1971. godine. Akcija je organizirana u sklopu zagrebačke Galerije SC i karlovačkog Zorin doma, a u njoj su sudjelovali Goran Trbuljak, Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Ivan Kožarić, Braco Dimitrijević, Petar Dabac, Jagoda Kaloper i Enis Midžić. Radovi nastali u ovoj akciji također su bili interaktivnog karaktera; Jagoda Kaloper obojala je most na rijeci Korani, označila plovke kao čamce i pozvala građane na utrku, *Prizemljeno sunce* Ivana Kožarića postalo je dijelom ambijentalnog postava, Braco Dimitrijević na tratini je izložio metalne reflektirajuće ploče, a Sanja Iveković narančaste, viseće plastične kugle koje su animirale vanjski svakodnevni prostor. Na izložbi se istaknuo konceptualni rad Gorana Trbuljaka čiji sadržaj je bio u “tablici s

²¹ Davor Matičević, “Mogućnosti za ‘71”, u: Božo Bek (ur.), *Mogućnosti za ‘71*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1971., str. 2.

²² Davor Matičević, “Zagrebački krug”, u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 23.

²³ Bojana Pejić, 2006., str. 17.

natpisom 'moja skulptura je sakrivena u parku', premda u materijaliziranoj formi nije postojala nego samo kao provokacija"²⁴.



Slika 3. Sanja Iveković, Prolaz, izložba Mogućnosti za '71, Zagreb, 1971.



Slika 4. Sanja Iveković, Bez naslova, izložbe Guliver u zemlji čudesa, Karlovac, 1971.

Plastex-Art '75

Manifestacija *Plastex-Art '75* odvijala se na području Novog Zagreba, a cilj joj je bio animirati kulturno zapostavljene dijelove grada. Organizacija izložbe ostvarena je u sklopu Galerije suvremene umjetnosti s kustosom Davorom Matičevićem i Društva plastičara i gumaraca, dok je namjera projekta bila korištenje plastike u svrhu njezinog promoviranja kao novog izražajnog sredstva. Rad koji se istaknuo bio je rad studenata arhitekture Željka Kovačića, Nevena

²⁴ Davor Matičević, 1978., str. 23.

Mikca, Aleksandra Laszla i Nikole Polaka pod nazivom *Slavoluci*, a predstavljao je spoj umjetnosti i stvarnih urbanističkih potreba građana. Naime, rad je realiziran u obliku stiropornih blokova slavoluka postavljenih na jednom od alternativnih pješačkih staza koje su ugazili stanovnici tog dijela Zagreba. Sanja Iveković sudjelovala je s radovima *Ambalaža za vječnost*, *Hram* i *Spomenička plastika*, “[...] postavljajući se kritički prema ponuđenim mogućnostima”²⁵ kojima je propitivala ulogu plastike postavljajući je u kontekst nadgrobnog spomenika.

IV. Motovunski susreti

Motovunski likovni susreti podrazumijevali su radionice otvorenog tipa koje su omogućavale umjetnicima sudjelovanje s raznolikim temama i korištenje raznih tehnika - od tradicionalnih tehnika pa sve do eksperimentiranja u novim medijima. Susrete su u suradnji s Etnografskim muzejom Istre organizirali ravnatelj Galerije del Cavallino u Veneciji, Paolo Cardazzo i ravnatelj Likovne galerije u Motovunu, Ladislav Barišić. Ukupno je održano jedanaest susreta u razdoblju od 1972. do 1984. godine, a okupljali su jugoslavenske i talijanske umjetnike. Tema *IV. Motovunskih susreta* 1976. godine bila je identitet, a ujedno je predstavljala i prvu radionicu video umjetnosti u Hrvatskoj. Sa svojim video radovima sudjelovali su Sanja Iveković, Dalibor Martinis i Goran Trbuljak, a danas ti radovi zauzimaju važno mjesto u povijesti likovne umjetnosti. Za tu priliku Sanja Iveković snimila je video *Make up - make down* u kojem se bavi analizom korištenja kozmetičkih proizvoda, ističući erotsku komponentu u ritualu nanošenja šminke.

Dokumenti 1949. – 1976.

Na izložbi *Dokumenti 1949. – 1976.* u Galeriji suvremene umjetnosti 1976. godine, svojoj prvoj većoj samostalnoj izložbi, umjetnica je prvi puta imala priliku izložiti velik broj radova. Tema, kao što u katalogu objašnjava kustos izložbe Davor Matičević, bila je autor - medijska okolina, odnosno identitet - antiidentitet.²⁶ Na izložbi su jasno vidljivi elementi autoričine preokupacije - feministička problematika i zaokupljenost dokumentacijom koju izlaže u obliku usporedbe oglasa i fotografija kroz različite radove, kritizirajući moć masovnog medija. U izloženim radovima često rabi element privatnog i javnog, što je naročito vidljivo u postupku jukstapozicije privatnih fotografija i onih iz medija. Kroz radove se približava temi ‘umjetnika u

²⁵ Ibid.

²⁶ Davor Matičević (ur.), *Sanja Iveković: Dokumenti 1949 - 1976*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1976., str. 5.

prvom licu'²⁷ gdje autor prezentira svoju osobnost u svrhu identifikacije i istraživanja vlastitog identiteta. Umjetnica tako kroz privatnu fotografiju ističe važnost vlastite osobnosti i osobnih životnih situacija koje čine sadržaj njezine umjetnosti. Izloženi radovi uključivali su: *Dvostruki život* (1975. / 1976.), *Gorki život* (1975.), *Slatki život* (1975. / 1976.), *Tragediju jedne Venere* (1975. / 1976.), *Osam suza* (1976.), *Crni fascikl* (1976.), *Jutarnju sliku/večernju sliku* (1975. / 1976.), *Dnevnik* (1975. / 1976.), *Prije i poslije* (1975. / 1976.), *Identitet* (1975. / 1976.), *Strukturu* (1975. / 1976.) i *Biografiju* (1975.). Osim kritike medija, ova izložba značajna je jer je tada umjetnica javno izvela svoj prvi performans. Radi se o performansu *Otvorenje* koji je uključivao korištenje stetoskopa koji je prenosio otkucaje autoričina srca u galerijski prostor. Ideja za performans proizašla je iz umjetničine velike treme pred otvorenje izložbe, a sastojao se od njezinog tijela omotanog u spužvu ispod kojeg se nalazio stetoskop te crne ljepljive trake koja joj je prekrivala usta. Tijekom čitavog performansa umjetnica je stajala na ulazu galerije dočekujući posjetitelje, ali lišena verbalne komunikacije. Stetoskop koji je povezivao njezino tijelo sa zvučnikom reproducirao je zvukove otkucaja njezina srca u galerijski prostor, označavajući umjetničinu tremu ususret izložbi. Iako joj to nije uobičajena praksa, umjetnica je ovaj performans ponovila sljedeće godine u galeriji Tommaseo u Trstu pod nazivom *Inaugurazione*. Rad je uključivao i fotografiranje svakog susreta s posjetiteljem, a fotografije su, uz odgovarajuće snimke otkucaja srca sljedeći dan izložene na izložbi. Izlažući sebe u galerijskom prostoru umjetnica tematizira svoje tijelo i (svoj) ženski subjekt, što tada predstavlja jedan od najranijih takvih primjera na domaćoj sceni.



Slika 5. Sanja Iveković, *Inaugurazione*, performans u Galeriji Tommaseo, Trst, 1977.

²⁷ Ibid.

2.1.3. RZU Podroom - alternativni izlagački prostor

Težnja umjetnika za autonomijom rezultirala je formiranjem umjetničkih kolektiva koji su, suprotstavljajući se kulturnim institucijama, počeli djelovati u alternativnim prostorima gdje su i izlagali. Jedan od takvih mjesta neformalnog okupljanja bila je Radna zajednica umjetnika Podroom.

RZU Podroom predstavljala je novi oblik umjetničkog djelovanja, i to u novom izlagačkom prostoru u Mesničkoj 12, ateljeu Dalibora Martinisa i Sanje Iveković. Atelje smješten u podrumskim prostorijama ovo dvoje umjetnika ustupilo je na korištenje umjetnicima u svrhu radnog i izlagačkog djelovanja. Tada je to bila jedina takva alternativa muzejsko-galerijskim institucijama. Ideja članova zajednice Podroom bila je osmisliti drukčiji program rada i koncepte izlaganja te predstaviti umjetnost koja se razlikuje od dominantnih praksi izloženih u gradskim muzejima i galerijama. Podroom je djelovao između 1978. i 1980. godine, a okupljao je glavne protagoniste nove umjetničke prakse. U tom razdoblju organizirano je 35 izložbi i akcija u kojima je sudjelovalo 25 umjetnika. Iako fiksno članstvo nije postojalo, već su se umjetnici okupljali neformalno, neki od najvjernijih *podrumaša* bili su: Boris Demur, Vladimir Dodig, Ivan Dorogi, Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Marijan Molnar, Dalibor Martinis, Goran Petercol, Rajko Radovanović, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Josip Stošić, Goran Trbuljak i Fedor Vučemilović. RZU Podroom okupljala je sve umjetnike sličnog senzibiliteta koji su htjeli izlagati, a izložbe i aktivnosti organizirane su spontano, bez konkretnog programa i plana. Osim izlagačkog prostora, Podroom je djelovao kao mjesto opuštenog druženja i raspravljanja o tekućim problemima institucionalnog izlaganja. Kao i umjetnici koji su se izražavali kroz javnu umjetnost urbanih intervencija, i *podrumaši* su imali mogućnost sami prezentirati svoje radove, sudjelovati u svojim izložbama kao čuvari te uspostaviti izravan dijalog s publikom. Ciljevi su im bili: samostalnost i neovisnost od državnih institucija, uspostava boljeg ekonomskog položaja umjetnika i poboljšanje odnosa umjetnika spram kulturnih institucija.

U RZU Podroom uloga umjetnika preklapala se s ulogom kustosa, što je članovima omogućilo potpunu slobodu u umjetničkim i izlagačkim aktivnostima koju nisu imali u državnim institucijama. Umjetničke aktivnosti koje su se odvijale u sklopu Podrooma možemo podijeliti na grupne izložbe, samostalne izložbe, izložbe-akcije i izdavanje časopisa *Prvi broj*. Izlagačka politika bila je usmjerena k adekvatnijoj komunikaciji s publikom, a umjetnici/kustosi izložbe su uglavnom organizirali spontano, zajednički odlučujući koji radovi će biti izloženi. Unatoč tome, često se jedan od umjetnika istaknuo kao ‘voditelj’ koji je preuzeo ulogu organizacije i postava. Službeni početak rada RZU Podroom obilježen je otvorenjem izložbe *Za umjetnost u umu*, 24.

svibnja 1978. godine nastale prema ideji umjetnika Josipa Stošića, a predstavljala je već spomenute autore koji su bili trajnije vezani za RZU Podroom. Izložba nije bila tematski definirana te je svatko bio slobodan izlagati što je htio. Sanja Iveković tada je izlagala kao jedina žena uz devetnaest umjetnika, a kao što kaže u intervjuu s Ivom Radom Janković - tada je to shvaćala znakom svoje kvalitete.²⁸ Neki od članova koji su se istaknuli svojim kustoskim koncepcijama na grupnim izložbama bili su Mladen Stilinović i kustosica Branka Stipančić. Te izložbe propitivale su vrijednosti umjetničkih djela te procese njihovih nastanaka, a jedna od njih, *Radovi u podrumu*, sastojala se od sedamnaest manjih izložbi-akcija u trajanju od 1-2 dana. Svaka od tih akcija predstavljala je radove svakog umjetnika ponaosob. Uz izložbe u organizaciji Branke Stipančić objavljene su publikacije s analitičnim tekstovima i radovima umjetnika. Posljednju grupnu izložbu naziva *Plakat* idejno je osmislio umjetnik Željko Jerman, a otvorena je krajem siječnja 1980. godine. Izložba je tematizirala funkciju plakata i zasićenost komercijalnim vizualima, a povodom otvorenja izašao je i Jermanov popratni tekst. Tekstovi vezani za izložbe često su objavljivani u Studentskom listu. U nizu samostalnih izložbi održanih u Podroomu izlagali su umjetnici: Gordan Petercol, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Boris Demur, Zlatko Kutnjak, Vlado Martek, Rajko Radovanović, Željko Jerman, Željko Kipke, Boro Ivandić, Antun Maračić i Darko Šimičić, a uz izložbe umjetnici su producirali kataloge, pozivnice i plakate. Neke od tema izložbi bile su: materija i materijalno, desimbolizacija boje, pejzaž i poezija.

Osim grupnih i samostalnih izložbi, članovi RZU Podroom organizirali su i izložbe-akcije kroz koje su se uspjeli još više približiti publici, što im je bio jedan od glavnih ciljeva. Prva takva izložba-akcija održala se u predvorju Ekonomskog fakulteta, u travnju 1979. godine, a organizirao ju je Darko Šimičić. U akciji su sudjelovali: Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Fedor Vučemilović, Mladen i Sven Stilinović, a kasnije su održani i razgovori s publikom. Ostale izložbe-akcije održane su u Galeriji Koprivnica, dvorištu Studentskog centra, Galeriji SKUC i na Trgu Republike u Zagrebu.

Nakon dvije godine aktivnosti Podrooma pokazala se potreba za uspostavom određene strukture i programa u aktivnostima i događanjima. Velik broj članova grupe rezultirao je iznošenjem različitih ideja i mišljenja, što je stvorilo kaos među članovima. Postavilo se i pitanje moguće hijerarhije jer vlasništvo prostora automatski daje određenu moć onome koji ga posjeduje. Također, postajala je bojazan da se Podroom pretvori u prostor vrlo blizak institucionalnom, što članovi nipošto nisu htjeli. Zbog određenih neslaganja RZU Podroom prestala je s djelovanjem u tom prostoru, ali je nastavila 1981. godine u Galeriji proširenih medija - novoj umjetničkoj platformi istih ciljeva.

²⁸ Iva Rada Janković, "Sanja Iveković: osobno je političko", u: *Art magazin Kontura*, br. 57, Zagreb: Kontura, 1998., str. 35.



Slika 6. RZU Podroom, fotografija s izložbe *Za umjetnost u umu*, Zagreb, 1978.

2.2. KUSTOSKI OBRAT: IZMEĐU PRAKSE I DISKURSA

Kustoska praksa višeslojno je i multidisciplinarno područje djelovanja i sintagma koju nije jednostavno definirati. Prema Šuvakoviću, kustoske prakse su “teorijske i praktične, stvaralačke, posredničke i birokratske aktivnosti u koncipiranju, artikulaciji, organizaciji, izvođenju, kolekcioniranju, arhiviranju, dokumentiranju, predstavljanju i promociji koncepcija umjetnosti, kulture i politike, umjetničkog rada, svijeta umjetnosti i povijesti umjetnosti kroz kulturalne institucije i masovne medije”²⁹. Uloge kustosa su raznolike, a uglavnom su vezane za područje umjetnosti i kulture te medijacijsko, organizacijsko, menadžersko i interpretacijsko djelovanje. Kustoska praksa emancipirala se 60-ih godina 20. stoljeća, sukladno s pojavom inovacija u umjetničkoj produkciji - promjenama u umjetničkoj produkciji pridružile su se promjene u izložbenoj produkciji, a diskurs se s umjetničke kritike (kritika djela) usmjerio na kustosku kritiku (kritika izložbe).³⁰ Od tada, kustoska profesija počela je stvarati nove izložbene modele s naglaskom na izložbi kao diskurzivnoj formi.

2.2.1. Uloga kustosa nekad i danas

Kustos se oduvijek bavio muzejskim predmetom. Umjetnik je stvarao umjetničko djelo, a kustos ga je, ovisno o estetskim i društvenim kriterijima, odabrao, ocijenio i izložio. Suvremene kustoske poslove u ovom smislu vežemo za prikupljanje, istraživanje i zaštitu, dok se kustoska

²⁹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 338.

³⁰ Kornelija Krpačić, Željka Miklošević, “Kustosi i (ili) umjetnici”, u: *Informatica Museologica*, God. 41., br. 3-4, Zagreb: MDC, 2011., str. 117.

praksa više usmjerava na izlagačke, interpretacijske i komunikacijske djelatnosti kustosa u muzeju.

Obrat koji se dogodio 60-ih godina dao je kustosima veću kreativnu ulogu u izložbenoj i umjetničkoj produkciji. Do tada, kustoska uloga se nije afirmirala kao jasna pozicija moći - kustos je imao određenu moć samo u okviru institucije, a glavni cilj bio je prepoznati i odrediti velike umjetnike te izložiti njihove radove.³¹ S vremenom, kustosi su se počeli sve više usmjeravati na interdisciplinarnost i tražiti nove načine prijenosa informacija i poruka. Krajem 20. stoljeća, zbog nejasno definirane metodologije kustoske prakse, kod kustosa se javlja potreba za preispitivanjem i istraživanjem postojećih izlagačkih praksi, uglavnom u obliku seminara, simpozija i konferencija. To ih je povezano sa debatama i diskursom, a kustosku praksu odredilo kao mjesto neo-kritike. Kao reakciju na to, kustosi i umjetnici 90-e godine obilježavaju proširivanjem parametara izložbene forme u svrhu uključivanja diskurzivnije i razgovornije rasprave usredotočene na područje izložbe.³² Danas, kustoska praksa je aktivna djelatnost, a kustos je prepoznat kao agent i posrednik odgovoran za izložbu koja je predmet proučavanja i doživljaja, zbog čega očekuje određenu prepoznatljivost i autorstvo u kustoskoj prezentaciji. Prezentacija izložbe danas predstavlja formu kustoske samopromocije, a razlog tome je suradnja kustosa i umjetnika kod koje je došlo do preuzimanja i imitiranja uloga.³³

2.2.2. Kustos/umjetnik

Danas više ne postoji ontološka razlika između stvaranja i prezentiranja umjetnosti³⁴, a umjetnici i kustosi često zajedno rade na proizvodnji novog znanja, oblikovanju društva i uspostavi odnosa između publike i umjetničkog rada. Umjetnici koristeći se kreativnim oblicima, a kustosi umrežavanjem, koordinacijom i kontekstualizacijom. No, osim česte kolaboracije umjetnika i kustosa, postoje i primjeri zamjene i preklapanja njihovih uloga. Prvi kustos koji je postavio temelje takve kustoske prakse bio je već spomenuti Harald Szeemann, koji je u organizaciji konceptualne izložbe *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* 1969. godine umjetnicima dao slobodu u odabiru radova koje će izlagati, pa i u adaptaciji prostora kojeg su mogli oblikovati po svojim željama i potrebama. Umjetnici su preuzeli posao kustosa u planiranju prostora i izgleda same izložbe, a ta koncepcija nije samo odredila novu strukturu izložbene prakse već je dala i nova značenja izloženim radovima. Izložba je predstavljala veliki odmak od tradicije, s obzirom na to

³¹ Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT press, 2012., str. 33.

³² Paul O'Neill, 2007., str. 14.

³³ Paul O'Neill, 2007., str. 22.

³⁴ Boris Groys, *Politics of Installation*, <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> (pristupljeno 29. srpnja 2018.)

da je Szeemann napustio pojmove *teme* i *kronologije* i uveo ahistorijski pristup umjetničkom radu i prezentaciji.³⁵ Ono što je također značajno za Szeemanna je njegov odmak od institucija, što je vidljivo na primjeru izložbe koju je organizirao u svome stanu u Bernu 1974. godine. Izložbu je nazvao *Grandfather - a Pioneer Like Us*, a za tu priliku ambijent stana je preuredio u frizerski studio u spomen svom djedu Etiennu Szeemannu, profesionalnom frizeru. Postavio je umjetničku instalaciju od uporabnih predmeta poput škara, britvica, stalaka za perike i ostalih frizerskih pomagala i time dao nova značenja svakodnevnim predmetima. Ova izložba prikazuje nam obrnutu situaciju, u kojoj kustos preuzima ulogu umjetnika, odnosno te dvije uloge se na ovom primjeru preklapaju.

Iako ovi primjeri ukazuju na brisanje granice između uloge umjetnika i kustosa, Boris Groys smatra da ta granica još uvijek postoji i da je nije moguće zanemariti. Za njega, značenje umjetničkom djelu daje kustos - on je taj koji mu svojim djelovanjem daje status. Rad ne može stajati sam za sebe i imati značenje jer mu nedostaje "energije" i "vitalnosti", a kustoska praksa pripisuje mu potrebnu vidljivost i prisutnost te ga transformacijom u objekt izložen kritici javnosti približava publici.³⁶

2.2.3. Kustos kao medijator

Kustos je zadužen za uspostavu relacije između publike i umjetničkog rada s ciljem usmjeravanja pažnje prema primatelju poruke. Zadatak medijacije umjetnosti je da obrazuje publiku i da se umjetnost doživi kao kulturno dobro dostupno svima³⁷, dok je uloga medijatora da umjetnički sadržaj pretvori u produktivan i kritičan čin. Kritičar Félix Fénéon slikovito je opisao kustosa kao katalizatora, odnosno mosta između umjetnosti i publike.³⁸

Spomenute promjene u kustoskoj praksi podrazumijevale su ne samo nove tehnike stvaranja i prezentacije umjetnosti, već i utjecaje na određeno značenje izložbe koje je postalo neodvojivo od značenja umjetničkog rada, što je onda utjecalo na ispreplitanje umjetničke produkcije i medijacije.³⁹ Brojni umjetnici od 70-ih godina nadalje kritizirali su poziciju kustosa kao medijatora, zagovarajući neposredno iskustvo u promatranju umjetničkog rada i autonomnu poziciju umjetnika u izlagačkom procesu i interpretaciji vlastitog rada. Umjetnik Daniel Buren u kritičkom članku povodom izložbe *Documenta 5* navodi kako je izložba postala umjetničko djelo

³⁵ Kornelija Krpačić, Željka Miklošević, str. 117.

³⁶ Boris Groys, *Politics of Installation*, <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> (pristupljeno 29. srpnja 2018.)

³⁷ Alexander Henschel, "Što podrazumijeva 'posredovanje umjetnosti'? Pokušaj prevođenja", u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 88, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., str. 26.

³⁸ Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zürich: JRP/Ringier, 2011., str. 100.

³⁹ Paul O'Neill, 2012., str. 21.

samo po sebi, a uloga kustosa prevladala kao oblik autorskog prisvajanja, dok su umjetnički radovi ostali bez aure.⁴⁰ Također, Joseph Kosuth predlagao je da se u konceptualnoj umjetnosti uloga umjetničkog kritičara zamijeni tekstem kojeg je smatrao primarnim medijem umjetnosti, što bi omogućilo stvaranje neposrednog odnosa između umjetničkog rada i publike, bez interferencija ili komentara posrednika. S druge strane, Brian O'Doherty u svojim razmatranjima umjetnosti i ideologije *bijele kocke* piše da je medijacija jedan od nužnih uvjeta za ostvarivanje iskustva na izložbi.⁴¹ Bogdan Ghiu, kustos čija se ideja izložbi temelji na promjeni paradigme izlagačkih metoda, smatra da bi izložba, umjesto pasivnog usvajanja prezentiranog sadržaja, trebala aktivno uključivati publiku, a značenje radova ostati nedeterminirano. Na taj način bi reakcija i sudjelovanje publike predstavljalo posrednika tumačenja, a izložba mjesto stvaranja značenja, dok bi kustos bio glavni akter tog procesa.

Svoju medijatorsku ulogu kustos provodi kroz elemente interkulturalne komunikacije i prevođenja različitih modela izlaganja i predstavljanja. Kustos nije zadužen samo za prezentaciju objekata u nekom prostoru, već djeluje kao posrednik između umjetničkog rada, objekta i ideje, dovodeći u kontakt različite kulturne sfere.⁴²

2.3. NEZAVISNA KUSTOSKA PRAKSA U HRVATSKOJ

Gotovo istovremeno s pojavom novih izložbenih modela javlja se samostalno kustosko djelovanje, koje danas predstavlja sve češći oblik medijacije suvremene umjetnosti. Nezavisni kustos noviji je pojam u odnosu na tradicionalno poimanje kustoske prakse, a označava uglavnom povjesničare umjetnosti i/ili likovne kritičare koji nisu trajno angažirani u određenoj instituciji. Pojam se većinom odnosi na kustose angažirane na vlastitim projektima koji obuhvaćaju suvremenu umjetničku praksu. Nezavisni kustos odvajava se od muzejske zbirke i orijentiran je na usku suradnju s umjetnicima, a s vremenom postaje protagonistom prezentacije i distribucije umjetničkog djela. Utemeljitelj nezavisne kustoske prakse je već spomenuti kustos Harald Szeemann, koji je svojim djelovanjem obilježio *Venecijanski bijenale* i *Documentu* u Kasselu, a bio je angažiran i oko ostalih međunarodnih izložbenih institucija na kojima je utemeljio nove forme kustoske prakse. Njegovo djelovanje emancipiralo je kustosa kao samostalnog 'stvaralaca izložbe' (*Ausstellungsmacher*).

⁴⁰ Kustos *Documente 5* 1972. godine bio je Harald Szeemann, stoga se ova kritika shvaća kao kritika njegovog rada.

⁴¹ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986., str. 52.

⁴² Hans Ulrich Obrist, *Sharp Tongue, Loose Lips, Open Eyes, Ears to the Ground*, London: Sternberg Press, 2014., str. 24.

U Hrvatskoj pojavu nezavisne kustoske prakse vežemo za početak 2000-ih godina i pojam nezavisne kulture. Nezavisna kultura odnosi se na samostalnost u financijskom, infrastrukturnom i organizacijskom smislu te neovisnost o državnim tijelima. Prva faza nezavisne kulture obilježila je 1990-e godine kada je nastao niz neprofitnih udruga koje su se uglavnom bavile ljudskim pravima, humanitarnim radom, pravima žena i sl. Ubrzo se javljaju inicijative i organizacije vezane za područje umjetnosti, kao što je Centar za suvremenu umjetnost SOROS, otvoren 1993. godine u okviru Instituta Otvoreno društvo čiji cilj je bio promicati umjetničko stvaralaštvo i izdavačku djelatnost. Početkom 2000-ih godina razvija se nezavisna kustoska scena; osniva se nezavisni kustoski kolektiv Što, kako i za koga/WHW, zatim Kontejner | biro suvremene umjetničke prakse, a pokrenuta je i Community Art škola za umjetnost i teoriju čiji program se temelji na integraciji umjetničkog, kustoskog i publicističkog rada. U isto vrijeme otvara se lokalna baza za osvježanje kulture [BLOK] - kustoski tim koji djeluje na sjecištu umjetnosti, urbanog istraživanja i političkog aktivizma, a nešto kasnije kustosice Ivana Bago i Antonia Majača osnivaju Institut za trajanje, mjesto i varijable (DeLVe). Te nezavisne organizacije svojim su djelovanjem i uvođenjem novih pojava unutar umjetničke prakse stvorile preduvjete za sudjelovanje lokalne zajednice u događanjima na suvremenoj teorijskoj umjetničkoj sceni.⁴³

Kada govorimo o nezavisnoj kulturi i kustoskim praksama često koristimo pojam 'projekt', koji vežemo za kustosa kao menadžera tog projekta. U upravljanju projekta prva stavka je oblikovanje koncepta, zatim slijede analiza i planiranje, a onda pisanje prijedloga projekta. Ako su sredstva za projekt odobrena, slijedi njegova evaluacija. Kustos je u potpunosti odgovoran za postav i organizaciju izložbe na kojoj radi, kao i za sve faze pripreme i provedbe projekta. U tom smislu mogli bismo zaključiti da je nezavisni kustos "slobodni stvaralac koji sudjeluje u reproduciranju javne sfere i proizvodnji znanja kao javnog dobra"⁴⁴.

Problem koji zahvaća nezavisne kustose danas, osobito kod nas, su ograničene mogućnosti za rad. Budući da umjetničke institucije već imaju vlastite kustose, nezavisni kustosi su angažirani samo na pojedinim projektima. Uloga nezavisnog kustosa koja se od početka temeljila na radikalnom istupu na neki način danas gubi na značaju, s obzirom na to da je unutar institucija danas moguće postaviti radikalne i subverzivne projekte. U svijetu postoji značajan broj institucija koje pozivaju kustose da organiziraju izložbe i nude razne rezidencijalne programe. Kustoska

⁴³ Ljiljana Kolečnik, "Novija povijest povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija", u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 93, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 12.

⁴⁴ Mirjana Dragosavljević, "Nezavisna kustoska praksa od slobodnog stvaralaštva do kulturnog menadžmenta", u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 93, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 95.

praksa danas sve više raste, a na to utječu organizacije raznih kustoskih i edukacijskih programa, izdavanje publikacija, organiziranje radionica i stručnih skupova.

3. JAVNI PROSTOR KAO PRIMARNO MJESTO DJELOVANJA SANJE IVEKOVIĆ: ODNOS PRIVATNOG/OSOBNOG I JAVNOG/POLITIČKOG

Prema tradicionalnoj teoriji estetike pojam 'javne umjetnosti' je kontradiktoran. Umjetnost je uvijek predstavljala produkt individualnog i subjektivnog čina izražavanja, privatni čin kontemplacije. Danas, striktno gledano, 'privatna umjetnost' ne postoji - sva umjetnost je javna. Ona uključuje podrijetlo, povijest i društvenu svrhu, a upućuje na interpretaciju sjećanja, značenja i prostora. Javna umjetnost postaje apstraktnom i interaktivnom, a u tome važnu ulogu imaju prostorne i vremenske komponente.⁴⁵ Prema Rosalyn Deutsche, javni prostor određen je isključivanjima i pokušajima da se izbrišu tragovi isključivanja. Isključivanja se opravdavaju, naturaliziraju i skrivaju reprezentiranjem društvenog prostora kao jedinstva koji se mora zaštititi od konflikta i raznovrsnosti.⁴⁶ Deutsche predlaže da se javni prostor definira njegovom proizvodnjom, a ne nečim postojećim. Javni prostor nije fizički prostor ili lokacija, već predstavlja prostor demokracije i mjesto u kojem prisvajamo političke identitete.

Sanju Iveković oduvijek je zanimalo odnos između privatnog i javnog koji povezuje s feminističkim pokretom i teorijom. Upravo je feministički slogan 'osobno je političko' inspiracija za njezin cjelokupni umjetnički i aktivistički angažman.⁴⁷ Bez obzira radi li se o videu, kolažu, medijskim ili urbanističkim intervencijama, ta relacija vidljiva je u gotovo svim njezinim radovima. Umjetnica polazi od javnog kako bi problematizirala distinkciju između javnog (političkog) i privatnog (osobnog). Taj odnos na zanimljiv je način opisala Bojana Pejić koristeći strategiju 'javnih rezova'. Pejić analizira način na koji umjetnica ulazi u javni prostor, a to je koristeći se skupom 'prostornih operacija' kojima intervenira u miran prostor, remeteći postojeću situaciju i stvarajući konflikt. Svaka umjetnička intervencija stvara rez, napuklinu u društvu, a svaki 'javni rez' proizvodi novo značenje. Baš kao i u radu *Osobni rezovi* gdje umjetnica škarama odstranjuje dijelove maske, postupno svakim rezom otkrivajući novi dio lica.⁴⁸

⁴⁵ Hilde Hein, "What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning", u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, 1996., str. 1-3.

⁴⁶ Rosalyn Deutsche, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, <http://smehhovits1.workflow.arts.ac.uk/artefact/file/download.php?file=877932&view=101653> (pristupljeno 31. kolovoza 2017.)

⁴⁷ Iva Rada Janković, str. 36.

⁴⁸ Bojana Pejić, 2006., str. 10.

Za Sanju Iveković umjetnost javnog prostora ne označava samo djelovanje u javnom prostoru, već mogućnost propitivanja društvene svijesti te mjesto kritike političkih zbivanja i ideologija. Ona ne bira javni prostor za svoj rad, već se on nameće kao međuprostor između privatnog i javnog, a svojom intervencijom prepoznaje ga kao prostor politike.

3.1. ODNOS IZMEĐU PRIVATNOG I JAVNOG NA PRIMJERU *ŽENSKÉ KUĆE*

Tijekom 90-ih godina umjetnica se sve više zanima za temu nasilja nad ženama kao globalnog problema, iz koje razvija međunarodni *work in progress* projekt naziva *Ženska kuća*. Projekt je prvotno prezentiran na *Manifesti 2* u Luxembourggu 1998. godine, o kojoj ću više pisati u završnom poglavlju ovog rada. Projekt se još realizirao u Zagrebu, Bangkoku, Ljubljani, Genovi i Innsbrucku, a ovdje ću predstaviti zagrebački.

Akcija *Ženska kuća* politički je angažiran rad, a u Zagrebu se ostvaruje 2002. godine u suradnji s Autonomnom ženskom kućom, Muzejem suvremene umjetnosti i grupom za zaštitu ženskih ljudskih prava - B.a.B.e. Rad za koji je posebno znakovit njegov način prezentacije na zanimljiv način povezuje umjetnost i aktivizam, a nastaje kao reakcija na društvenu situaciju i problem tabua obiteljskog nasilja.

Projekt je okupirao javni prostor glavnog zagrebačkog trga, a prezentirao se u pojednostavljenom tlocrtu Autonomne ženske kuće ucrtanom na pločnik trga prometnom trakom za signalizaciju. Postavljanjem tlocrta u javni prostor u realnom omjeru 1:1 umjetnici je namjera bila osvijestiti što veći broj ljudi o problemu skučenosti prostora skloništa, ali i stvoriti simbolični prostor zaštićen od obiteljskog nasilja. U svrhu prezentacije su se, osim trga, koristile i druge javne lokacije: izlozi knjižara i kavana, banke i prostori turističkog ureda, sugerirajući da izlaganje umjetnosti ne mora biti vezano isključivo za kulturne institucije. U izlozima su bila postavljena imena žrtvi, dok su se u unutrašnjosti istih prostorija mogli razgledati bijeli gipsani odljevi lica - maske zlostavljanih žena iz svjetskih skloništa, s pripadajućim pričama, nastale na radionicama koje je vodila umjetnica. Sudjelovanje na radionicama za sudionice bilo je vrlo osobno i terapijsko iskustvo koje im je omogućilo da bez srama govore o svojoj traumatičnoj prošlosti. Jedan od slojeva rada je i intervencija u javnom prostoru medija, što ne iznenađuje jer tu vrstu djelovanja umjetnica koristi i u ranijim radovima. Umjetnica ponovo koristi medij časopisa i novina (*Elle*, *Vjesnik*, *Zarez*, *Zaposlena*) čije stranice oblikuje u oglase predstavljajući svoju političku poruku još većoj publici. U oglase dobro poznatih marki sunčanih naočala ubacuje tekstove i imena zlostavljanih žena, ironizirajući poznato stereotipno skrivanje masnice ispod oka naočalama.

Javni prostor umjetnici je prirodni prostor u kojem djeluje, ne odvajajući svoj aktivistički angažman od umjetničkog. Ovakav tip javne prezentacije rada omogućuje joj da svoj politički stav iznese što većem broju ljudi i potakne na kritičko promišljanje, s nadom za pozitivnim pomacima društvenog djelovanja. Odnos između javnog i privatnog na ovom primjeru najvidljiviji je u iznošenju osobnih i intimnih priča zlostavljanih žena u javni, politički prostor trga, a osim te teme u radu umjetnicu posebno zanimaju priče stvarnih osoba, i općenito kontakt sa stvarnošću te autentičnost djelovanja. Za nju jedna od uloga umjetnika je da ostvari doživljaj stvarniji od stvarnosti.⁴⁹



Slika 7. Sanja Iveković, *Ženska kuća* 1998. - 2002., Zagreb, 2002.

3.2. BRISANJE KOLEKTIVNE MEMORIJE: *GEN XX* I *NADA DIMIĆ FILE*

Gen XX politički je rad iz 1997. godine, a sadrži seriju oglasa preuzetih iz tiskanih medija objavljenih u časopisima: *Arkzin*, *Zaposlena*, *Frakcija*, *Kontura* i *Kruh i ruže*. Radi se reprodukcijama portreta ženskih foto-modela preuzetih iz reklama kojima umjetnica pridružuje tekstove u obliku imena i kratkih opisa. Tekstovi su zapravo biografski detalji o sudbinama antifašističkih junakinja Nade Dimić, sestara Baković, Dragice Končar, Anke Butorac i Nere Šafarić - ženama koje su u vrijeme Drugog svjetskog rata sudjelovale kao aktivistice u pokretu otpora, a većina njih je zbog svog antifašističkog djelovanja bila ubijena. U ovoj intervenciji medij oglasa umjetnica koristi ironično prizivajući sjećanje, a ne promociju nekog kozmetičkog proizvoda što mu je standardna uloga. Drugo značenje rada je u njegovom imenu - *Gen XX* odnosi

⁴⁹ Iva Rada Janković, str. 36.

se na ženski par kromosoma XX, dok se X vjerojatno odnosi i na generaciju X, izgubljenu generaciju kojoj je ovaj rad posvećen.⁵⁰

Radom *Gen XX* umjetnica problematizira zanemarivanje i prešućivanje istine o narodnim junakinjama iz povijesti Jugoslavije, nešto što je tijekom poslijeratnih godina obilježenim jačanjem nacionalne svijesti i promicanjem vjerske ideologije u Hrvatskoj bilo nezamislivo. Osim toga, većina mlade publike nije upoznata s ovim značajnim povijesnim imenima i događajima, a razlog tome je upravo taj što se o nacionalnoj povijesti vrlo malo, ili uopće nije govorilo. To vrijeme bilo je obilježeno kolektivnom amnezijom svega što se povezivalo s jugoslavenskom prošlošću, a ovaj rad kritizira upravo to potiskivanje sjećanja, kao i nacionalističku politiku 90-ih godina te ga kroz medij časopisa i reklame približava mlađoj publici. Umjetnica namjerno izlaže u javnom prostoru časopisa, izbjegavajući galerije koje su kontaminirane nacionalističkom ideologijom. I u ovom radu proteže se tema osobnog i političkog, ali na drugačiji način nego što to možemo vidjeti na primjeru *Ženske kuće*. Dok u radu *Ženska kuća* dio osobnog izlazi u područje javnog, u ovom slučaju politički identitet prodire u osobni.

Nastavak problematiziranja tema kolektivne amnezije i položaja žene u društvu vidljiv je u slojevitom projektu *Nada Dimić File*. Projekt podrazumijeva više akcija, a prva je vezana za performans *Repetitio est Mater* koji je prvi puta izveden 1998. godine u galeriji Otok u Dubrovniku, kada je izazvao protestno ponašanje nekolicine posjetitelja koji su ga prepoznali kao provokativnim.⁵¹

Performans se sastojao od projekcije i prepisivanja pisma Nade Dimić na zid, kojim se umjetnica referirala na nesretne sudbine žena u Drugom svjetskom ratu. Pismo se odnosi na teror ustaša u Karlovcu, a nastalo je tijekom boravka Nade Dimić u zatvoru gdje je bila smještena zbog svojeg antifašističkog djelovanja. Činom prenošenja pisma Nade Dimić u uvećanom formatu na zidnu površinu umjetnica jednim dijelom preuzima njezin identitet, otvarajući pitanje privatnog u javnom prostoru. Osim političkog elementa rad sadrži i feminističku notu koja se očituje u naglašavanju interesa za povijest pojedinačnih žena u svrhu prisjećanja na njihovu ulogu i značaj. Drugi dio rada odnosi se na tvornicu tekstila koja dobiva naziv po Nadi Dimić, a koju umjetnica pretvara u mjesto sjećanja. Tvornica je uspješno radila u vrijeme socijalističke države, a 90-ih godina je privatizirana te preimenovana u *Endi International*. Privatizacija je rezultirala bankrotom i otpuštanjem oko stotinu radnica. Umjetnica je u spomen Nadi Dimić osmislila

⁵⁰ Irena Borić, "Umjetničko djelo kao društveni čin: Radovi Sanje Iveković u razdoblju od 1998. – 2008. godine", u: *Kontrapost: radovi studenata odsjeka za povijest umjetnosti*, br. 6, Zagreb: Klub studenata povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009., str. 11.

⁵¹ Nataša Govedić, Suzana Marjanić, "Razgovor sa Sanjom Iveković: Žive skulpture & medijske interakcije", u: *Zarez: dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja*, br. 101, Zagreb: Druga strana d.o.o., 2003., str. 14.

instalaciju koja se sastojala od dokumentacije i knjiga vezanih za njezin život i odjeće proizvedene u tvornici te razolikih predmeta iz vremena rada tvornice. Instalacijom je revitalizirala sjećanje na vrijeme kada je tvornica bila u pogonu ali i podsjetila na značenje njezina imena. *SOS Nada Dimić* treći je dio projekta realiziran 2000. godine u obliku urbanističke intervencije. Rad je producirao nezavisni kustoski kolektiv WHW u okviru izložbe *Što, kako i za koga*, na 152. godišnjicu komunističkog manifesta. Povezujući identitet junakinje Nade Dimić s industrijskim nasljeđem socijalizma, umjetnica na pročelje tvornice postavlja privremenu instalaciju - neonski znak 'Nada Dimić'. Renovacija i osvjetljenje znaka označavaju politički čin⁵² koji 'oživljava' sjećanje, dok vraćanjem tvornici originalnog imena umjetnica kritizira moment brisanja kolektivne memorije.⁵³

Autoričino djelovanje proizlazi iz reakcije na društveni kontekst poslijeratnog vremena u kojem rad nastaje, a cjelokupni projekt *Nada Dimić File* fokusira se na propitivanje povijesti u obliku antifašističkog nasljeđa, radničkih i ženskih prava, te problema privatizacije javnog dobra. Baveći se tada nepoželjnom i neaktualnom temom nacionalne prošlosti, umjetnica ovim radom stvara subverzivni kontekst sličan onome u radu *Gen XX*.



Slika 8. Sanja Iveković, *Nada Dimić 08*, intervencija na fasadi bivše tvornice Nada Dimić u sklopu projekta *Operacija: Grad*, Zagreb, 2008.

⁵² Nataša Ilić, "We Might Say That...", u: Silvia Eiblmayr (ur.), *Sanja Iveković: Personal Cuts*, katalog izložbe, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Vienna: Triton, 2001., str. 127.

⁵³ Intervencija na pročelju ponavlja se 2008. godine u sklopu projekta *Operacija: Grad* kustoskog kolektiva [BLOK].

3.3. MEDIJSKI PROSTOR

Prostor medija javni je prostor, tj. prostor slobodne komunikacije. Taj prostor je slojevit onoliko koliko su razvijene kulturne potrebe određene zajednice. Što je društvo razvijenije, a građani slobodniji, to je veća raznolikost interesa i mogućnost udruživanja u javnom prostoru.⁵⁴ Masovni mediji stvaraju prostor koji dopire do šire publike, što umjetnici pogoduje za prijenos vlastitih ideja. Umjetnica preuzima moć masovnog medija kako bi nametnula svoje mišljenje, zanemarujući razlike između umjetničkog i neumjetničkog medija. Posebno je zanima način na koji medij oblikuje našu svijest te razumijevanje prošlosti i sadašnjosti, a namjera joj je ostvariti komunikaciju u neumjetničkom prostoru.⁵⁵ Svjesna moći i mogućnosti medija, odlučuje se za tisak i televiziju. Radovi koje radi u tisku temelje se na reklamama i oglasima iz novina, a nastaju kao kritička reakcija na stereotipnu prezentaciju ženskog identiteta i marginalizaciju ženskog udjela u društvu. Zaokupljena tom temom umjetnica prisvaja fotografiju iz tiska koju metodom kolaža redizajnira ironizirajući kliše časopisa. Strategiju koju koristi naziva ‘prisvajanje autoriteta’ jer reklama i medijska slika predstavljaju autoritet u medijskom prostoru te služe kao uzor publici. Dok 70-ih konfrontira *ready made* fotografiju iz časopisa s onom iz privatnog albuma, 90-ih se odlučuje za obrnut postupak; u radu *Gen XX* ponovo koristi oglas ali ga preuređuje i vraća u časopis. Kako je većina medija 90-ih godina bila pod državnom kontrolom, umjetnica je bila slobodna izlagati jedino u nezavisnim časopisima, odnosno u onima koji su kritizirali tadašnju nacionalističku politiku.

Prvu medijsku intervenciju umjetnica je ostvarila u mediju televizijskog programa, u suradnji s Daliborom Martinisom. Radi se o video-instalaciji *TV Timer* koju su izlagali na značajnoj izložbi *Audiovizualne poruke* u okviru *Trigona '73* u Grazu. Rad predstavlja elektronički uređaj za mjerenje vremena povezan s televizorom koji se povremeno aktivira i prikazuje video u svrhu prekidanja i ometanja službenog austrijskog programa. Rad je primjer manipulacije medijskog prostora, a njegova produkcija bila je izrazito značajna za umjetnicu koja tada nije imala prilike koristiti video opremu na domaćem terenu u Zagrebu, jer ju je u ono vrijeme bilo teško nabaviti.

⁵⁴ Kristina Leko, “Umjetnost, društvo, medijski i javni prostor”, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture i umjetnosti*, br. 61/62, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999., str. 13.

⁵⁵ Nada Beroš, “Sanja Iveković: prije i poslije”, u: Nataša Govedić (ur.), *Treća: časopis Centra za ženske studije*, br. 2, sv. 1, Zagreb: CŽs, 1999., str. 119.

3.3.1. *Slatko nasilje*, 1974.

Slatko nasilje subverzivna je intervencija u medijskom prostoru televizijskog programa u kojoj umjetnica postavlja crne zatvorske rešetke ispred televizijskog monitora u vrijeme emitiranja propagandnog programa. Autorica intervenira direktno u prostor između gledatelja (primatelja informacije) i televizije (pošiljatelja informacije), čime upozorava na moć medijske manipulacije te kritizira svakodnevicu medijskog bombardiranja. Postupkom postavljanja rešetki vizualno i simbolično odvaja gledatelje od snažnog utjecaja propagandnih tema koje mediji svakodnevno prenose.

3.3.2. *Struktura*, 1975. / 1976.

Rad *Struktura* sastoji se od deset fotografija koje prikazuju žene različite dobi i socijalnog statusa. Fotografije su preuzete iz novinskih članaka, a umjetnica ih potpisuje s deset različitih legendi koje se izmjenjuju s fotografijama, stvarajući slike organizirane u tablice. Na taj se način prikazuju razne kombinacije teksta i fotografija koje slažu uvijek drugačiju priču o ženskom identitetu i podrijetlu. Ovim radom umjetnica je “[...] dovela do apsurdna tipično medijske formulacije sadržaja koje bez obzira na specifičnosti i karakter neke informacije sadrže toliko općenite formulacije da uvijek funkcioniraju opravdane same po sebi”⁵⁶.

3.3.3. *Dvostruki život*, 1975. / 1976.

Rad *Dvostruki život* sastoji se od serije reklama iz ženskih časopisa i autoričinih osobnih fotografija spojenih u 64 para, koji stvaraju format dvostrukih slika. Rad je nastao tijekom prelistavanja ženskih časopisa, kada je umjetnica primijetila fotografije koje su je po položaju tijela podsjećale na fotografije iz privatnog albuma, a koje su nastale prije reklama u časopisima. Spajanjem fotografija i reklama u parove umjetnica propituje i kritizira moć i utjecaj medija i općenito konzumerističkog prostora ali i analizira poziciju žene (sebe) u društvu.

3.3.4. *Tragedija jedne Venere*, 1975. / 1976.

Tragedija jedne Venere rad je koji sadrži otisnute foto-materijale iz časopisa i privatne fotografije umjetnice sastavljene u 20 parova.

⁵⁶ Davor Matičević, 1976., str. 6.

Časopis *Duga* objavio je fotografije holivudske ikone Marilyn Monroe koje umjetnica posuđuje i suprotstavlja dokumentarnim fotografijama iz privatnog albuma, stvarajući parove sličnih prikaza i analizirajući dva različita života. Na taj način kritizira manipulaciju masovnim medijima, čiji fokus je na površnim vrijednostima te ukazuje na razlike i sličnosti u percepciji života na Zapadu u odnosu na Istok. Slično kao i u radu *Dvostruki život*, umjetnica uspoređuje realno i idealizirano, privatno i javno. Oba rada prvi puta su prikazana javnosti 1976. godine na spomenutoj izložbi *Dokumenti 1949. – 1976.*

4. POLITIČKO I KULTURNO ZNAČENJE ROSE LUKSEMBURŠKE

Godine 1997. Sanju Iveković pozivaju da sudjeluje na *Manifesti 2*, europskom bijenalu suvremene umjetnosti koje se sljedeće godine odvijalo u Luxembourg. U tu svrhu, zainteresirana za projekte vezane za specifične lokalne kontekste ali i globalna pitanja, umjetnica dolazi na ideju intervencije na javnom i značajnom luksemburškom spomeniku *Gëlli Fra* (Zlatna žena), postavljenom 1923. godine u spomen žrtvama Prvog svjetskog rata. Neoklasicistički spomenik autora Clausa Citoa predstavlja alegoriju pobjede i slobode, a manifestira se kroz idealiziranu žensku skulpturu koja drži lovorov vijenac, postavljenu na vrhu obeliska u središtu glavnog grada, prije nego je u Drugom svjetskom ratu u strahu pred nacistima uklanjaju i spremaju na sigurno luksemburški radnici. Na trg se opet vraća tek 1985. godine, kada joj se pripisuje dodatna uloga - znak sjećanja na vojnike Drugog svjetskog rata i Korejskog rata. Kao spomenik koji predstavlja primjer muške kulture postavljen u spomen isključivo herojima rata, umjetnica predlaže uklanjanje kipa *Gëlle Fra* i smještanje u sklonište za zlostavljane žene. U to vrijeme umjetnica surađuje s Autonomnom ženskom kućom u Zagrebu te okupljena temom zlostavljanih žena smatra kako bi ova intervencija pomogla u buđenju svijesti o nasilju u obitelji kao globalnom problemu društva. Druga ideja intervencije koju predlaže je prekrivanje kipa roza tkaninom koja bi sugerirala trudnoću *Gëlle Fra*, međutim, s tim se nikako ne slaže predsjednik Organizacije ratnih veterana te su u konačnici obje ideje smatrane previše radikalnima, a intervencije ostale neostvarene. No, 2001. godine umjetnica ponovo dobiva poziv iz Luxembourg, i to za sudjelovanje na izložbi u organizaciji Povijesnog muzeja grada Luxembourg i Casina Luxembourg, centra za suvremenu umjetnost. Tema izložbe *Luxembourg, the Luxembourgers. Consensus and Bridled Passions* bila je nacionalni identitet, a organizator voditelj Casina Luxembourg, Enrico Lunghi. Umjetnica za tu priliku odlučuje izraditi repliku spomenutog spomenika, s nekoliko značajnih alteracija. “Tri feminističke ‘ispravke’”⁵⁷, kako ih naziva Bojana Pejić, sastojale su se u pripisivanju novog

⁵⁷ Bojana Pejić, “Lady Rosa of Luxembourg, or, Is the Age of Female Allegory Really Bygone?” u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 70, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2003., str. 34.

identiteta *Gëlli Fra*, pretvaranju replike u kip trudnice i kreiranju novog teksta za postament spomenika.

Istražujući povijest, umjetnica zaključuje da su žene imale važnu ulogu u pokretu otpora Luxembourg, ali se o tom doprinosu premalo zna i govori. Također, primjećuje kako su žene u nacionalnoj povijesti uvijek prezentirane simbolički - kao alegorije ili personifikacije, dok su muškarcima dodijeljene uloge heroja i junaka. Smatrajući ironičnim da ženska alegorija slobode slavi muško herojstvo i žrtvu, umjetnica *Gëlli Fra* daje novo značenje i pretvara je u stvarnu, povijesnu ličnost - marksističku filozofkinju i revolucionarku Rosu Luxembourg. Time je htjela ukazati na nepravdu tužne sudbine koja je zatekla ovu aktivisticu i istaknutu žensku povijesnu figuru te osvijestiti narod o njezinom velikom značaju u Prvom svjetskom ratu. Davanjem trudničkog trbuha novom kipu umjetnica ga utjelovljuje, a trudnoćom poništava njegovu prijašnju simboliku. Navedena simbolika ukazuje i na simbol 'majke nacije', koji aludira na poznate nacionalne spomenike i slike iz europske kulture i umjetnosti kao što su; personifikacija Francuske Republike u kipu Marijane, kip Germanije kao predstavnice germanskih naroda ili Hungarija, nacionalni simbol Mađarske.⁵⁸ Treća intervencija podrazumijevala je postavljanje teksta u podnožju spomenika na tri različita jezika: francuskom: 'LA RÉSISTANCE, LA JUSTICE, LA LIBERTÉ, L'INDÉPENDENCE' (otpor, pravda, sloboda, nezavisnost), njemačkom: 'KITSCH, KULTUR, KAPITAL, KUNST' (kič, kultura, kapital, umjetnost) , i engleskom: 'WHORE, BITCH, MADONNA, VIRGIN' (kurva, drolja, madona, djevica). U značenju ovih riječi isprepliću se simbolika koju skulptura zastupa s temom kulturne produkcije i ženskog stereotipa, dok trojezičnost upućuje na pitanje luksemburškog nacionalnog jezičnog identiteta.⁵⁹

Kip *Rose Luxembourg*⁶⁰ postavljen je nedaleko od njezinog originala, suprotstavljajući dvije oprečne ideje u svrhu propitivanja njihove javne uloge. Za ovaj rad važno je napomenuti da govori o ženi kao subjektu - što je umjetnici vrlo važno te ga približava nekim njezinim prijašnjim radovima i temama kojima se bavila u matičnoj Hrvatskoj. Rad propituje shvaćanje uloge žene u povijesti ali i postavlja pitanje žene u suvremenom društvu s naglaskom na protivljenju njezinoj stereotipizaciji.

Intervencija je izazvala veliki politički skandal i burnu reakciju javnosti, čak i luksemburškog parlamenta. Također, osvanule su pisane intervencije prolaznika poput 'Rosa, go home!', no više od same replike bijes javnosti izazvali su izmijenjeni natpisi podno spomenika.

⁵⁸ Ibid., str. 38.

⁵⁹ Irena Borić, str. 23.

⁶⁰ Rad *Lady Rosa of Luxembourg* ove godine je bio izložen u sklopu Irskog bijenala suvremene umjetnosti (38th EVA International).

Došlo je do velike rasprave među stanovništvom Luxembourg te je rad dobio veliki medijski prostor, a upravo su javno mišljenje i kontroverza pridonijeli njegovom još većem značaju.⁶¹



Slika 9. Sanja Iveković, *Lady Rosa of Luxembourg*, Luxembourg, 2001.

4.1. IZAZOVI KURIRANJA UMJETNOSTI JAVNOG PROSTORA

Proteklih desetljeća vidljiv je porast umjetničkih praksi koje propituju kategorije javne sfere. Te prakse uglavnom su vezane za kulturne institucije, a postavljaju ih umjetnici pojedinačno, u grupi ili s kustosima. U ovom smislu javnu sferu ne shvaćamo kao izložbene prostore muzeja ili galerija, već mislimo na javnu umjetnost (*public art*) koju vežemo za urbani prostor. Urbanist Christian Teckert u tekstu *Urbano kuriranje* citira Tonyja Bennetta koji smatra da gradovi danas funkcioniraju kao ‘izložbeni kompleksi’⁶², i da im je osim urbanog planiranja potreban kritički koncept kuriranja. Danas se ‘izložbeni kompleksi’ kroz urbanističke strategije mogu prepoznati u više primjera, a jedan od njih je bijenale kao javni kulturni događaj koji okuplja veliki broj umjetničke publike.

Javni prostor uvijek je politički, socijalno, vremenski i prostorno određen i ne predstavlja neutralnu podlogu za umjetničke intervencije. To je prostor zajednice, što znači da intervencije

⁶¹ Zanimljivo je spomenuti da je spomenik Clausa Citoa i sam predstavljao kontroverzu onoga vremena, i to zbog kipa koji je izlagao mladu ženu naglašenih ženskih atributa s tijesno pripijenom, gotovo prozirnom haljinom.

⁶² ‘Izložbeni kompleksi’ razvijaju se od kraja 18. st. u obliku opsežnih izložbi koje su uključivale prijenos predmeta iz zatvorenih privatnih zbirki u otvorene, javne prostore.

koje se u njemu izvode utječu na široku i raznoliku publiku - umjetničku i neumjetničku. Danas granice između umjetničkog i političkog djelovanja više gotovo i ne postoje, a uloge kustosa i umjetnika su izmiješane i nejasne. Prostor stvaralaštva izjednačio se s prostorom svakodnevice, a promatrač je postao još aktivnijim sudionikom umjetničkog djela. Umjetnost u javnom prostoru zahtijeva opservaciju publike, a čin promatranja postaje ključan te daje pravi smisao postojanju djela.⁶³ Postavljanjem umjetnosti u javni prostor javlja se pitanje njezine političnosti i kuriranja. U toj praksi uloge umjetnika i kustosa često su nejasne. Francuski filozof Oliver Marchart funkciju kustosa veže za organizaciju javnog prostora, a javni prostor definira kao trenutak konflikta i rasprave. "Tamo gdje konflikt nestaje, nestaje i javnost zajedno s njim."⁶⁴ No, ako se definicija javnog prostora temelji na antagonizmu, kako ga je moguće organizirati? Zaključuje da je uloga kustosa u organiziranju nemogućeg - nemoguće je organizirati politički element u javnoj sferi. Akcija u javnom prostoru nije umjetnost u političkom smislu sama po sebi, već je treba definirati. Da bi ona postala javna (politička) potrebna joj je pozicija koju joj daje kustos, ali nikada kao pojedinac, već nužno djelovanjem u kolektivu.

Ta teorija primjenjiva je na spomenutom radu *Lady Rosa of Luxembourg* postavljenim u središtu grada Luxembourga. U organizaciji su sudjelovale dvije kulturne institucije, a postava kontroverznog kipa u urbanu sferu stvorila je sukob između konzervativne i lijeve struje publike što je kulminiralo raspravama u javnim medijima i otvorilo nova politička pitanja.

5. DJELOVANJE UMJETNICE U SVRHU FEMINISTIČKOG I DRUŠTVENOG AKTIVIZMA

S feminističkom umjetnošću umjetnica se prvi puta susreće na prvoj europskoj izložbi video umjetnosti *Trigon '73* u Grazu, gdje izlaže s Daliborom Martinisom. Tada se upoznaje s radovima značajnih umjetnica poput Valie Export, Trishe Brown, Hermine Freed i Lynde Benglis čije utjecaje možemo vidjeti u njezinom budućem umjetničkom izražaju. Interes za feminističke teorije i prakse nastavlja pohađanjem seminara sekcije *Žena i društvo* u okviru Društva sociologa Hrvatske koju je osnovala grupa feministkinja nakon međunarodne feminističke konferencije *Drugarica Žena: žensko pitanje?* održane 1978. godine. Konferencija je održana u Beogradu u organizaciji Studentskog kulturnog centra te je predstavljala prvi feministički seminar održan u socijalističkim zemljama.

⁶³ Rosalyn Deutsche, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, <http://smehhovits1.workflow.arts.ac.uk/artefact/file/download.php?file=877932&view=101653> (pristupljeno 31. kolovoza 2017.)

⁶⁴ Oliver Marchart, *The Curatorial Function - Organising the Ex/position*, http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf (pristupljeno 12. listopada 2018.)

Iako ju je oduvijek zanimao feministički diskurs, Sanja Iveković se 90-ih godina još više angažirala oko feminističkih pitanja, posebno surađujući s aktivističkim grupama. Feminističku aktivnost nastavlja osnivanjem udruge Elektra - ženskog umjetničkog centra u Zagrebu te angažmanom na Ženskim studijima na kojima predaje od 1994. godine. Rad s nevladinim organizacijama za umjetnicu je predstavljao važan dio edukacije i dragocjeno iskustvo koje ju je navelo na mijenjanje sadržaja i tema njezinih radova.⁶⁵ Iz suradnje sa skloništem za zlostavljane žene Autonomna ženska kuća i udrugom za ženska prava B.a.b.e. proizašao je već spomenuti projekt *Ženska kuća* kojim autorica potiče na društvenu solidarnost i podiže svijesti o pitanju društvene odgovornosti. To aktivističko djelovanje proširila je i globalno - projekt je izveden u suradnji s internacionalnim skloništim.

Aktivističko djelovanje prožima se kroz njezin čitav umjetnički opus i ne može se odvojiti od umjetničkog djelovanja. U fokusu njezinih radova najčešće je žena i ženska pozicija u odnosu na vladajuća politička strujanja, dok u pojedinim radovima koji nastaju kao intervencija u medijskom prostoru progovara iz vlastitog (ženskog) subjekta. Od samog početka djelovanja autoričin rad feministički je orijentiran; dok je u početku karijere više usmjerena na osobno, njezin opseg djelovanja postupno se širi na opće, pa i globalno.

6. TIJELO KAO PRIJENOSNIK INFORMACIJA

Preispitivanje novih modela umjetnosti značilo je eksperimentiranje s novim medijima i slobodnu upotrebu materijala što je rezultiralo novim vrstama umjetničke produkcije koja se usmjerila na važnost ljudske aktivnosti i dinamičnost u izvedbi. 'Nova' umjetnost u prvi plan stavlja umjetnika i njegove potrebe, a fokusira se na preispitivanje funkcije umjetnosti i uloge umjetnika uporabom medija kao što su film, video, performans i *body art*.⁶⁶

Za Sanju Iveković jedan od najznačajniji medija umjetničkog izražavanja je performans. Bavljenje performansom nastavak je njezinog interesa za tijelo u koji uključuje javni nastup pred publikom. U performansu umjetnica ima ulogu posrednika, dok pritom i sama postaje predmetom vlastitog ispitivanja.⁶⁷ Za odabir ovog medija od velike je važnosti bila baletna škola koju je umjetnica pohađala kao i ples koji joj je formirao svijest o tijelu, prostoru i doživljavanju prostora kao važnog elementa u radu. Umjetnica upotrebljava analitičko-kontekstualni performans, kako

⁶⁵ Tina Novak, Leda Sutlović, "Intervju sa Sanjom Iveković: U džepovima otpora", u: *From Consideration to Commitment: Art in Critical Confrontation to Society*, https://talkingcriticarts.files.wordpress.com/2011/04/lta_publication_art_in_critical_confrontation_to_society.pdf (pristupljeno 2. rujna 2018.)

⁶⁶ Martina Matić, "Tijelo kao medij: Vlasta Delimar, Sanja Iveković, Marina Abramović", u: *Up & Underground: časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, br. 6, Zagreb: Bijeli val, AGM, Community art, 2003., str. 29.

⁶⁷ Marijan Susovski, *Sanja Iveković: performans/instalacija*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1981., str. 14.

ga naziva Susovski. To je performans čije zbivanje određuju okolnost i situacije koje autorica ispituje. Spajajući taj tip performansa sa specifičnim medijima videa i televizije umjetnica razvija sebi srodan medijsko-bihevioralni performans.⁶⁸ No, performansi ne uključuju samo njezino tijelo, “[...] ona ‘posuđuje’ tijela stvarajući na taj način aktivan prostor za svoje poruke, stavove i razmišljanja”⁶⁹. S obzirom na to da je od samog početka zaokupljena pitanjem rodnih uloga u društvu, njezin performans se može razumjeti i kao izvedba identiteta roda. Odabirući medij tijela umjetnica ispituje stav javnosti spram sebe kao umjetnice tj. žene. Tijelo umjetnica ne koristi kao ekspresivno sredstvo, već je ono element medijacije - tijelo kao posrednik komunikacije i prijenosnik informacije te simptom.⁷⁰

6.1. INTERAKCIJA S PUBLIKOM KAO SADRŽAJ PERFORMANSA SANJE IVEKOVIĆ

Središnji element performansa Sanje Iveković uvijek je komunikacija s publikom. Ona izlaže pred publikom, ali i s publikom, a sredstva kojima se koristi svedena su na minimum.⁷¹ U svoje performanse povremeno uključuje video koji ne služi samo kao sredstvo dokumentacije, već predstavlja ključni element bez kojeg se performans ne bi mogao izvesti. Uporaba elektroničkog medija u performansu je ponekad fizički odvaja od publike što je ne sprječava u uspostavi dijaloga kao osnovnog modela rada. Važan element performansa je i prostor, za koji Ana Dević kaže da predstavlja “[...] poligon različitih socijalnih kategorija i sistema”⁷². Performans Sanje Iveković uvijek je određen vremenom i prostorom, ali je otvoren i nepredvidiv, a upravo element nepredvidljivosti umjetnici je glavna točka polazišta. Nepredvidljivost ponašanja i reakcije publike upućuje na određeni rizik izvedbe što performans čini još zanimljivijim medijem. Umjetnica moderira tijek performansa dok posjetitelji postupno prestaju biti gledatelji i postaju sudionicima, a sama interakcija postaje sadržajem performansa.

6.1.1. *Inter nos*, 1978.

Inter nos prvi je performans u čiji sadržaj umjetnica uključuje medij videa, koji sada postaje ključnim faktorom komunikacije između nje i publike. Izveden je u Centru za multimedijalna istraživanja 1978. godine te se snimao, kako bi nastala video snimka kasnije funkcionirala kao zasebni rad. U performansu su korištene tri prostorije: u jednoj je bila umjetnica,

⁶⁸ Ibid., str. 15.

⁶⁹ Martina Matić, str. 29.

⁷⁰ Ana Dević, str. 36.

⁷¹ Marijan Susovski, 1981., str. 15.

⁷² Ana Dević, str. 36.

u drugu su pojedinačno ulazili posjetitelji, a u trećoj se nalazila publika. Prva i druga soba bile su povezane video linkom te posredstvom ekrana koji je omogućavao vizualnu interakciju umjetnice i posjetitelja, dok je u trećoj sobi publika mogla vidjeti samo snimak posjetitelja, tj. jednu stranu priče. U radu je vidljiv element provokacije, ali i mogućnost uspostavljanja ‘odnosa’ posredstvom slike na ekranu i govora tijela.

6.1.2. *Meeting points*, 1978.

U radu *Meeting points* izvedenim u umjetničkom centru Western Front u Vancouveru umjetnica stvara situaciju sličnu plesnoj. Pod galerijskog prostora označava točkama koje će joj olakšati orijentaciju, a zatim plesnim pozama stvara odnos s posjetiteljima. Performans se događao u dva navrata u istom galerijskom prostoru, u različito vrijeme. U prvom dijelu performansa umjetnica je izvodila plesne korake, glasno izgovarajući plan svojih kretnji dok se čitava akcija snimala. Time je htjela predvidjeti kako će se ponašati posjetitelji i kuda će se kretati. Drugog dana snimljena akcija prenosila se na monitoru u galeriji dok je umjetnica, slušajući svoj snimljeni glas, pokušavala rekonstruirati iste korake i kretnje ali sada u prostoru ispunjenom posjetiteljima. U ovom slučaju publika je mogla birati hoće li izravno komunicirati s umjetnicom, možda ometajući njezin ples, ili će se povući u ulogu promatrača. I ovaj rad, kao i mnogi drugi, preispituje komunikaciju između publike i umjetnice, ali i, kao što i sama umjetnica objašnjava, tretira galerijski prostor kao prostor igre.⁷³

6.1.3. *Prvi beogradski performans*, 1978.

Performans je izveden 1978. godine u Studentskom kulturnom centru u Beogradu, tada kulturnom prostoru za izvedbu radova *nove umjetničke prakse*. Sastojao se od autoričinog teatralnog ulaska u izložbeni prostor uz pratnju voditeljice SKC-a Biljane Tomić. Umjetnica je performansom nastojala parafrazirati ponašanje i kretnje nekih visokih dužnosnika i političara u ulogama koje često vidimo u medijima, ironizirajući taj ‘politički čin ceremonije pozdravnog predstavljanja’ i stavljanjem u umjetnički kontekst. S vremenom njezino rukovanje s posjetiteljima i kruženje prostorom postalo je sve opuštenije i nezamjetljivije, sve dok, privodeći izvedbu kraju, umjetnica nije postala dijelom publike. Performans prikazuje zanimljiv primjer sudjelovanja kustosa u izvođenju umjetničkog rada s umjetnicom.

⁷³ Nataša Govedić, Suzana Marjanić, str. 12.



Slika 10. Sanja Iveković, Inter nos, video-akcija u MM Centru, Zagreb, 1978.



Slika 11. Sanja Iveković, Prvi beogradski performans, Galerija SKC, Beograd, 1978.

6.1.4. *Melting pot*, 1979.

Performans *Melting pot* izveden je u Vehicule Art Gallery u Montrealu 1979. godine, a prikazuje umjetnicu koja preko slušalica prima audio zapise TV-prijemnika i video monitora koji se nalaze ispred nje. Publika nije u mogućnosti kontrolirati vizualni niti audio materijal jer je sva oprema okrenuta k umjetnici. Ulazeći u odvojenu, manju prostoriju gdje se nalazi kamera, svaki posjetitelj ponaosob ima priliku izvesti performans za umjetnicu koji ona prima putem medija videa. Primajući vizualne i audio informacije umjetnica ih simultano mimikom i pokretima tijela prenosi ostatku publike.

6.1.5. *Praksa čini majstora*, 1982.

U performansu izvedenim u galeriji Künstlerhaus Bethanien u Berlinu umjetnica je odjevena u crnu večernju haljinu, dok joj je glava prekrivena bijelom plastičnom vrećicom. Sadržaj performansa je u ponavljanju čina tresenja, padanja i ustajanja uz simultano uključivanje i isključivanje reflektora usmjerenih na pozornicu. U pozadini performansa je pjesma iz filma *Bus Stop* koja pri kraju izvedbe počinje postupno usporavati.⁷⁴ Namjera performansa je bila prikazati tipičnu sudbinu žena i njihovo vječno padanje i uzdizanje.

⁷⁴ Performans je umjetnica izvela još i u Zagrebu, Utrechtu i New Yorku, a od 2007. godine izvodi ga plesna umjetnica Sonja Pregrad u obliku 're-enactmenta'.

7. MUZEJI I IZLOŽBE: GLAVNA SREDSTVA MEDIJACIJE UMJETNOSTI

Muzeji su specifične kulturne institucije koje prikupljaju, znanstveno obrađuju i javno prikazuju predmete umjetničke, kulturne i znanstvene vrijednosti.⁷⁵ Tri su temeljne muzeološke funkcije po Peteru van Menschu; zaštita, istraživanje i komunikacija. One se mogu povezati unutar institucije muzeja, a mogu djelovati i individualno, neovisno o drugim funkcijama.⁷⁶

Uloge muzeja od velikog su značaja za baštinu i izgradnju društvenog koncepta. Muzeji čuvaju izabrane predmete i primjerke te šalju direktnu i značajnu poruku javnosti posredstvom izložbe i ostalih oblika komunikacije. Njihova zadaća je prikupljanje, vrednovanje, čuvanje i izlaganje zbirke predmeta, umjetnina i dokumenata javnosti, stvarajući o njima znanje i prenoseći ideje koje sadrže. Po karakteru su edukacijski što znači da obogaćuju znanjem i iskustvom. Osim izložbenog postava koriste niz ostalih mogućnosti i metoda kojima prenose poruke publici, kao što su: predavanja, stručna vodstva, demonstracije, radionice i ostala javna događanja. Djeluju kao kulturna žarišta; brinu za baštinu, svjedoče o razvoju nekog prostora i razvijaju osjećaj pripadnosti. Vođeni su interesom javnosti i omogućuju posjetiocima istraživanje zbirke radi inspiracije, učenja i užitka.

7.1. IZLOŽBA KAO OBLIK KOMUNIKACIJE

Kao jedan od osnovnih oblika muzejske komunikacije, izložba predstavlja najvažniji i najčešći način uspostave odnosa između publike i muzeja. Ona administrira kulturno značenje umjetnosti, a njezina povijest neodvojiva je od povijesti umjetnosti.⁷⁷ Zajedno s muzeologijom, praksama povijesti umjetnosti i umjetničkom kritikom pridonosi razvoju umjetničkog diskursa. Izložba je prostor narativa u kojem svi elementi sudjeluju u formiranju značenja. Njome se uspostavljaju neprekidni komunikacijski procesi u muzeju koji društvenoj i kulturnoj javnosti prezentiraju sadržaje i poruke sadržane u muzejskim predmetima.

Izložbe su prezentacije rezultata istraživanja, organizirane i dizajnirane da prenose ideje. One kognitivnim i kulturalnim postupcima komuniciraju kroz naša osjetila. Ti postupci obuhvaćaju i stvaranje mišljenja o onome što vidimo i značenja koja viđenome pripisujemo.⁷⁸

⁷⁵ Želimir Košćević, *Muzej u prošlosti i sadašnjosti*, Zagreb: Muzejski dokumentacioni centar, 1977., str. 17.

⁷⁶ Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, 1993. str. 161.

⁷⁷ Boris Groys, *The Curator as Iconoclast*, <http://journal.bezalel.ac.il/en/protocol/article/2703> (pristupljeno 27. rujna 2018.)

⁷⁸ Flora E. S. Kaplan, "Exhibitions as Communicative Media", u: Eilean Hooper-Greenhill (ur.), *Museum, Media, Message*, London, New York: Routledge, 1995., str. 37.

Osim prenošenja ideja i poruka, izložbe nam omogućuju doživljavanje iskustva i obrazovanje u neformalnoj i informalnoj okolini.

Za Tomislava Šolu izložba predstavlja umjetnički čin - finalni oblik kreativne interpretacije, dok je za Petera van Menscha izložba "zemlja snova", odnosno rezultat procesa selekcije i manipulacije informacijama. Prema Ivi Maroeviću, izložba je iskaz i prikaz znanja i složeni informacijski sustav u kojem se pomoću muzejskog predmeta (koji postaje objekt komunikacije) publici prenosi poruka koja se konstituira u svakoj pojedinoj ličnosti obzirom na njezin interes, znanje i imaginaciju.⁷⁹ O'Neill izložbu shvaća kao prostorno-vremenski fenomen koji sadrži određene osobine i planove za uspostavu komunikacije s publikom: ona okružuje promatrača koji se kroz nju kreće, uspostavlja djelomičnu interakciju s promatračem i sadržava promatrača u prostoru postava. Izložbu dijeli na tri prostora - tri referentne točke postava: pozadinu, središnji prostor i prednji prostor. Referentne točke su prostorne odrednice koje utječu na strategiju i plan interakcije kojom izložba djeluje i stvara doživljaj posjetiteljima. Pozadina je primarni sloj izložbe, a predstavlja arhitekturu izlagačkog postava koja obuhvaća izloženi sadržaj i publiku, te varira u dizajnu. Središnji prostor su: struktura izložbe, osvjetljenje, galerijski namještaj i dizajn izložbe te općenito prostor koji određuje smjer kretanja posjetitelja. Središnji prostor je aranžman izložbe prije nego će se u njega postaviti radovi. Prednji prostor predstavlja prostor sadržaja, tj. prostor izloženih radova i metodologije prezentacije. To je prostor aktivne interakcije posjetitelja s radovima u kojem se posjetitelji postavljaju u kontekst odnosa subjekt - objekt. Svaki pojedinačni rad izložen na izložbi predstavlja autonomni sadržaj u odnosu na cjelinu izložbene strukture, ali čini i dio te specifične strukture i cjeline iskustva izložbe. Ova trodijelna podjela izlagačkog prostora nije samo podređena administraciji izabranih radova, već predstavlja izložbu kao koherentnu strukturu u njezinoj završnoj formi.⁸⁰

U jednoj cjelovitoj definiciji, izložbe su "[...] suvremeni oblici retorike, složeni izrazi uvjeravanja, čije strategije imaju za cilj proizvesti propisani set vrijednosti i društvenih odnosa za svoju publiku. One su politički alati koji podržavaju nacionalne, sub-kulturne, avangardne, regionalne, globalne identitete. Kao takve, izložbe su subjektivni politički alati, ali i moderni ritualni postavi koji podržavaju identitete (umjetničke, nacionalne, sub-kulturne, internacionalne, rasne, rodne, avangardne, regionalne, globalne i dr.) te ih treba shvatiti kao institucionalne izraze unutar veće kulturne industrije"⁸¹.

⁷⁹ Ivo Maroević, "Komunikacijska uloga muzejske izložbe", u: *Informatica Museologica*, God. 19., br. 1-2, Zagreb: MDC, 1988., str. 91.

⁸⁰ Paul O'Neill, 2012., str. 92-93.

⁸¹ Paul O'Neill, 2007., str. 15.

7.2. STRATEGIJE INTERPRETACIJE

Interpretacija predstavlja proces oblikovanja i otkrivanja značenja i dio je procesa razumijevanja. To je edukacijska aktivnost zasnovana na informacijama koja omogućuje stvaranje misaone i emocionalne povezanosti sa značenjem pohranjenim u predmetu (izvoru). Njeno razumijevanje određeno je i biografijom posjetitelja, njegovim prethodnim znanjem, osobnim iskustvom, interesom, načinom učenja i očekivanjima. Svi predmeti mogu sudjelovati u stvaranju i čitanju značenja, a taj proces vežemo za teoriju materijalne kulture kojom objedinjujemo termine: artefakt, predmet, objekt, primjerak i dr.⁸² Stavovi, vrijednosti i ideološka uvjerenja duboko su ukorijenjena u našu psihu te utječu na način otkrivanja značenja i razumijevanja interpretacije - procesa koji stvara dijalog, a nalazi se između opažanja i dedukcije. Dijalog se istovremeno uspostavlja između cjeline i dijela, prošlosti i sadašnjosti, a omogućuje preispitivanje ideja i tvorbu novih. Interpretacija nikada nije završen proces, kao što ni značenje nije statično - uvijek se može reći više, a rečeno se uvijek može promijeniti. Značenje je konstruirano u i kroz kulturu, te na njega utječu kulturalni konstrukti poput opažanja, sjećanja i logičkog mišljenja.⁸³

U muzeju, interpretacija je dinamični proces komunikacije između muzeja i publike, a ovisi o doživljaju, atmosferi i orijentaciji. Ulogu interpretatora preuzima muzejsko osoblje (kustos, muzejski pedagog, dizajner...), a naglasak je na posredništvu između zbirke i posjetitelja. Današnje procese interpretacije u muzeju moguće je razumjeti ako uzmemo u obzir tri glavne ideje interpretacije: razumijevanje procesa stvaranja značenja, važnost participacije publike i koncept 'interpretativnih zajednica' kojim podrazumijevamo zajednice koje dijele iste i slične strategije interpretacije.⁸⁴

Posjetitelji ulaze u muzej s već oblikovanim mišljenjima, osjećajima i znanjem o temi koja ih zanima, što povezujemo s teorijom *ulazne narativnosti* ('entrance narrative', prema Doering). Ulazni narativ se može sagledati kao sustav načina na koji osoba promišlja i tumači svijet, a sadrži informacije o nekoj temi te osobna iskustva, osjećaje i sjećanja koja podupiru taj način promišljanja i tumačenja. Ovaj način povezivanja zbirke s vlastitim životima, iskustvima i znanjem obogaćuje životne poglede posjetitelja te im omogućuje sagledavanje iskustva iz vlastite perspektive.

⁸² Susan M. Pearce, "Museum Objects", u: Susan M. Pearce (ur.), *Interpreting Objects and Collections*, London, New York: Routledge, 1994., str. 9.

⁸³ Eileen Hooper-Greenhill, "Learning in art museums: Strategies of interpretation", u: Naomi Horlick (ed.), *Testing the Water: Young People and Galleries*, Tate Gallery Publications and Liverpool University Press, 2000., str. 136-143.

⁸⁴ Ibid., str. 144.

7.2.1. *Sweet Violence*

Krajem 2011. godine Sanja Iveković imala je priliku održati retrospektivnu izložbu u znamenitoj MoMA-i u New Yorku. Kustosica izložbe bila je kustosica Odjela za fotografiju MoMA-e Roxana Marcoci, a naziv izložbe *Sweet Violence* preuzet je s autoričinog rada iz 1974. godine. Ideja za organizaciju izložbe javila se pri posjeti kustosice Hrvatskoj 2002. godine kada je organizirala izložbu *Here Tomorrow* u zagrebačkom MSU-u. Tada se upoznala s radovima Sanje Iveković koji su je oduševili i naveli na suradnju i organizaciju izložbe u New Yorku. Kustosica je za izložbu odabrala radove koji su realizirani u različitim medijima, tako da je publika imala mogućnosti vidjeti raznovrstan umjetničin opus; od crteža i kolaža do videoinstalacija i performansa. Fokusirala se na radove koji će najlakše komunicirati s publikom, pa je većina izloženih radova zasnovana na aproprijaciji i preoblikovanju slike koju nameću masovni mediji. Radovi za izložbu posuđeni su iz kolekcija više muzeja kao što su: Generali Foundation iz Beča, Centar Georges Pompidou iz Pariza, MACBA iz Barcelone, MSU iz Zagreba te umjetničina vlastita zbirka, a izloženi su u prostoru od 400 četvornih metara. Ukupno je bilo izloženo stotinjak radova koji su nastajali tijekom četiri desetljeća autoričine karijere.

Izložba je bila smještena u starom krilu Muzeja, a instalacije, fotografije, performansi i video-radovi postavljeni su u galerijama na trećem katu - prostorima za povremene izložbe, dok je nezaobilazna *Lady Rosa of Luxembourg* postavljena u atriju centralne galerije na drugom katu. Na ulazu u izložbu u pristupnom hodniku izložen je uvodni tekst s pregledom povijesti umjetnosti u Zagrebu, uz rad *Ženska kuća (sunčane naočale)* koji je prikazan u formi uvećanih uokvirenih plakata. Kraj samog ulaza, na malom ekranu pričvršćenom uza zid prikazan je umjetničin rad *Instrukcije br. 1* (1979.) u kojem umjetnica po licu crta linije i 'instrukcije' za 'masažu'. Izložbu prati slobodan kronološki slijed, a u nastavku su postavljeni radovi *Slatko nasilje* (1974.), *Tragedija jedne Venere* (1975. / 1976.), *Žena od papira* (1976. / 1977.), *Make up-make down* (1978.), *Trokut* (1979.), *Personal cuts* (1982.), *Praksa čini majstora* (1982.), *Resnik* (1994.), *Opća opasnost* (1995.), *Gen XX* (1997.), *Rorbach Living Memory* (2005.) i *Pearls of Revolution* (2010.) Galerije su bile prostrane i čiste, zidovi obojani u bijelo te je čitava izložba ostavljala minimalistički dojam. Prostori nisu bili prenatrpani radovima, protezala se čista linija slijeda i jasnoća orijentacije. Jedini zid koji nije bio obojan u bijelo je zid koji je sadržavao projekciju video-rada *Slatko nasilje*, a koji je bio crvene boje. U odvojenom prostoru oblikovanom zidnim panelima bio je izložen rad *Dvostruki život* (1975. / 1976.) u obliku 64 diptiha crno-bijelih osobnih fotografija uparenih s fotografijama iz reklama i tiska. Ostali radovi poput kolaža, skica, instalacija i fotografija bili su izloženi na zidu s legendama, uglavnom postavljeni u jednom redu u visini očiju što je omogućilo jednostavno praćenje i lakše razumijevanje izložbenog materijala. Tome su

pridonijeli i otvorenost prostora, čiste linije i prostranost galerija. Performans *Praksa čini majstora* (1982.) izložen je kao video projekcija u zamračenoj odvojenoj prostoriji, kao i rad *Rohrbach Living Memorial* (2005.) u kojem umjetnica problematizira situaciju Roma i Sinta tijekom Drugog svjetskog rata. Zadnji rad koji je napravljen u vrijeme Titovog režima je performans *Trokut* (1979.), a na izložbi je bio izložen u obliku četiri fotografije i opisnim tekstom na zidu. Na izložbi se izdvojila *site specific* instalacija *Report on CEDAW U.S.A.* (2011.) koja se u formi crvenih zgužvanih papira protezala kroz čitav postav, utječući tako na nelagodu publike od dodiravanja nečega što bi potencijalno moglo biti umjetničko djelo. Papiri su zapravo kopije izvješća koje sadrže tekst o tome kako SAD još nije ratificirala UN-ovu Konvenciju o uklanjanju svih oblika diskriminacije nad ženama. SAD je jedna od rijetkih zemalja u svijetu i jedina demokratska zemlja koja nije ratificirala taj ugovor, zbog čega je osobito zanimljivo što je taj rad predstavljen upravo američkoj publici. U jedinom prostoru u Muzeju koji je mogao izložiti visoki postament s kipom bio je izložen rad *Lady Rosa of Luxembourg* (2001.) čije se subverzivno značenje u novom kontekstu umanjilo. Kao integralni dio rada, u pozadini *Rose Luxembourg* postavljena je uvećana fotografija kipa u svojem originalnom okruženju na luksemburškom trgu, s bogatom video i papirnatom dokumentacijom o kritičkoj reakciji koju je izazvala 2001. godine. Dokumentacija u obliku novinskih članaka bila je postavljena u muzejske vitrine podno fotografije kraj koje su dva monitora prikazivala televizijske komentare. Ponuđeni opširniji politički rad pridonio je boljem razumijevanju cjelokupnog rada i okvira njegovog nastanka. Rad je postavljen u atrij koji omogućuje otvoren pogled sa svih katova, a ideja je bila sagledati ga zadnjeg, kao najrecentnijeg rada na toj izložbi.

U okviru izložbe organizirane su panel diskusije o feminizmu, umjetnosti i politici, kao i predavanja i razgovori, a u nekoliko navrata izveden je *re-enactment* performansa *Praksa čini majstora* u izvedbi umjetnice Sonje Pregrad. Izložbu je pratio opširni katalog u kojem je, osim Roxane Marcoci, esej o umjetničinu radu napisao poznati teoretičar i kritičar Terry Eagleton. Kao popratno događanje organizirana je izložba *Scenes from Zagreb* koja je predstavila zagrebačku umjetničku scenu, a održana je u edukacijskoj zgradi muzeja. Uz izložbu, osmišljena je i detaljno razrađena web stranica koja sadrži priču o *Lady Rosi of Luxembourg*, uz članke i komentare te detaljne opise ostalih izloženih radova, a što je i široj publici omogućilo upoznavanje s umjetnošću Sanje Iveković.



Slika 12. Sanja Iveković, *Lady Rosa of Luxembourg* na izložbi *Sweet Violence*, MoMA, New York, 2011.



Slika 13. Sanja Iveković, *Report on CEDAW U.S.A.* na izložbi *Sweet Violence*, MoMA, New York, 2011.



Slika 14. Sanja Iveković, *Ženska kuća (sunčane naočale)* na izložbi *Sweet Violence*, MoMA, New York, 2011.



Slika 15. Sanja Iveković, *Sweet Violence* na izložbi *Sweet Violence*, MoMA, New York, 2011.

8. ZNAČENJE MEĐUNARODNIH IZLOŽBI *MANIFESTE* I *DOCUMENTE* ZA UMJETNOST SANJE IVEKOVIĆ

Od samih početaka umjetničkog djelovanja Sanja Iveković je izlagala internacionalno, a prva skupna međunarodna izložba na kojoj je sudjelovala bila je *Pariški bijenale mladih umjetnika* 1971. godine. U to vrijeme umjetnica još nije bila u velikoj mjeri zainteresirana za konceptualnu umjetnost, ali je na nju vrlo snažno utjecala svjetska kinematografija i eksperimentalni film. Sudjelovanje na značajnim međunarodnim izložbama poput *Manifeste* i *Documente* obilježilo je njezino djelovanje od 80-ih godina do danas te joj ostvarilo internacionalnu karijeru.

Manifesta je platforma zamišljena za integraciju novih, mladih marginaliziranih umjetnika, a koncipirana je kao pregled mogućnosti mapiranja i indeksiranja prikaza lokalne kulture.⁸⁵ Prema Šuvakoviću, *Manifesta* nastaje političkim zahtjevima da se uspostavi izlagačka, kulturna i politička komunikacija između istočne i zapadne Europe, kao odnosa margine i centra; da se identificira identitet preobražaja internacionalne visoke umjetnosti u multikulturnu umjetnost nakon pada berlinskog zida, te zahtjevom o statusu umjetnosti koji potvrđuje da internacionalne izložbe predstavljaju arhiviranje artefakata kulture, a ne puku prezentaciju slavnih umjetničkih djela.⁸⁶

⁸⁵ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine: Kulturni centar Novog Sada, 2007., str. 808-811.

⁸⁶ Ibid., str. 809.

Manjak dijaloga između umjetnika, institucija i kustosa na području Europe utjecao je na organizaciju prve *Manifeste* u Rotterdamu 1996. godine.⁸⁷ Idejni začetnici i organizatori ovog bijenala suvremene umjetnosti su europski kustosi i kritičari čija je namjera bila prikazati najrecentnije radove i događanja u europskoj umjetnosti. Potaknuti znatiželjom i razmjenom ideja željeli su stvoriti protutežu njujorškom *Whitney Biennalu* koji je do tada nametao dominantna suvremena kretanja u umjetnosti. *Manifesta* je koncipirana kao platforma koja afirmira lokalni kontekst uključujući povijesne, kulturne i političke specifičnosti čija problematika onda postaje dijelom izložbe. Osmišljena je kao alternativa muzeju, ali i kao alternativa tipičnom bijenalu umjetnosti.⁸⁸ Originalnost ovog pregleda suvremene umjetnosti je u dislokaciji - *Manifesta* se svake dvije godine odvija u drugom europskom gradu. Ta promjenjivost lokacije kao i fokus na umjetnike u nastajanju služe za promišljanje i utvrđivanje forme i posebnosti opsežnih internacionalnih izložbi.⁸⁹

Godine 1998. u Luxembourgju je održana *Manifesta 2*. Selektori te godine bili su: Barbara Vanderlinden, Peter Fleck i Marija Lind, odabrani od strane internacionalnih kritičara i savjetnika. Selektori su izabrali 48 umjetnika, a svaki od umjetnika izlagao je novi projekt, posebno osmišljen za bijenale. *Manifesta* je bila locirana u nekoliko glavnih institucija u gradu kao što su Casino Luxembourg, Nacionalni muzej i Povijesni muzej grada Luxembourga, te po nizu javnih, negalerijskih prostora. Tema je bila aktualizacija umjetničke scene bivšeg Istoka, što je dokazano prisutnošću mnogih izlagača iz istočnoeuropskih zemalja. Jedna od izabranih izlagača bila je i Sanja Iveković, a nastupala je s međunarodnim projektom *Ženska kuća*. Već spomenut u ovom radu, *Ženska kuća* je rad koji se fokusira na pitanja društvene neosvještenosti prema problemu rodnog nasilja u društvu. Jedan od sastavnih dijelova rada je instalacija sastavljena od maski - odljeva lica zlostavljanih žena koje su se u vrijeme trajanja izložbe nalazile u skloništu, što ovaj rad stavlja u kategoriju *time-specific* umjetnosti. Umjesto legendi osmišljeni su kratki opisi sudbina i imena žena koja su projicirana na ostakljenu fasadu Povijesnog muzeja, dok su maske bile izložene u izložbenim prostorima istog. U muzejskom dućanu prodavale su se razglednice s imenima žena, a ista su se pojavljivala na ostalim glavnim punktovima izložbe u gradu. U razgovoru s Hansom Ulrichom Obristom umjetnica naglašava dva njoj vrlo važna aspekta ovoga rada - pitanje skrivenog identiteta te činjenicu da je projekt izvještaj u realnom vremenu, što ga čini bliskim novinarstvu.⁹⁰

⁸⁷ Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, *The Manifesta Decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, Cambridge, MA: MIT Press, 2005., str. 69.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., str. 70.

⁹⁰ Zagreb 16/06/01: Tomislav Gotovac, Ivan Kožarić, Sanja Iveković, Njirić+Njirić; razgovarao: Hans Ulrich Obrist, u: *Projekt: Broadcasting*, Zagreb: Što, kako i za koga & Arkzin d.o.o., 2002., str. 67.



Slika 16. Sanja Iveković, *Ženska kuća 1998.-2002.*, Manifesta 2, Luxembourg, 1998.

Međunarodna izložba *Documenta* osnovana je 1955. godine, a održava se svakih pet godina u Kasselu u trajanju od 100 dana. Osnovao ju je umjetnik i kustos Arnold Bode u suradnji s povjesničarem umjetnosti Wernerom Haftmannom u svrhu prezentiranja Njemačke kao suvremenog mjesta i društva otvorenog naprednim kulturnim i umjetničkim idejama. Nakon Drugog svjetskog rata Njemačka je bila kulturno izolirana⁹¹, a *Documenta* je organizirana da se promijeni javna slika zemlje obilježena nacističkom prošlošću. Namjera je bila transformirati ratom potpuno uništeni Kassel, s nadom da se Njemačkoj vrati ugled koji je imala prije rata. U svojih 14 postava *Documenta* je ugostila je mnogo umjetnika i kustosa iz cijelog svijeta. To je institucija koja je uvela nove strategije kustoskog djelovanja te usvojila napredne umjetničke ideje i nove teorijske teme. *Documenta* naglašava moć samog umjetničkog rada i individualnog umjetnika kao uzora, za razliku od *Venecijanskog bijenala* koji je organiziran u nacionalno podijeljene paviljone u kojima umjetnici zastupaju određenu kulturu ili naciju. *Documenta* je ahistorijska; ona ne rekonstruira povijest, već naglašava i locira povijesni trenutak kao trenutak pojave određenog umjetnika i njegovog djela.⁹²

⁹¹ Méliissa Leclezio, *Transforming the Art World: The History of the Documenta Art Exhibition*, <https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/transforming-the-art-world-the-history-of-the-documenta-art-exhibition/> (pristupljeno 11. lipnja 2018.)

⁹² Miško Šuvaković, 2007., str. 809.

Umjetnički ravnatelj *Documente 11* koja se održala 2002. godine bio je Okwui Enwezor, a u svoj tim uključio je šest kustosa. Izlagački program izložbe razlikovao se od programa prijašnjih godina te je obuhvaćao čitavu internacionalnu scenu. Naime, kustoski tim organizirao je niz popratnih događanja diljem svijeta u trajanju od godinu dana, prije službenog otvorenja u Kasselu. Sanja Iveković izabrana je da izlaže na ovoj važnoj izložbi, te za tu priliku priprema rad *Tražim majčin broj* koji se tematski nastavlja na radove *Lady Rosa of Luxembourg* i *Nada Dimić File*.⁹³

Tražim majčin broj predstavlja *work in progress* s biografskim elementima, a koncipiran je kao sadržaj privatne (osobne) i javne (političke) dokumentacije u izlošcima. Rad je zapravo *case study* koji od posjetitelja traži da uđu u istraživački proces, koji onda postaje rad sam. Teme ovog projekta su kultura otpora, odnosno borba pojedinca s režimom i borba za ljudska prava. Predstavljajući i baveći se momentima iz prošlosti Drugog svjetskog rata, namjera umjetnice je pomoću strategije istraživanja aktivirati sjećanje. Ovaj rad možemo povezati s konceptom 'refleksivne nostalgije' Svetlane Boym, nedovršenim i fragmentarnim odnosom prema prošlosti⁹⁴ koji nagoni autora da ispriča svoju priču u kojoj se prošlost ugrađuje u sadašnjost i daje joj životnost.

Umjetnica u radu polazi od osobne priče vezane za svoju majku Neru Šafarić koja je nekoliko godina bila zatočena u logoru Auschwitz. Suočavanjem s vlastitom traumom i činjenicom da logoraški broj autoričine majke nikada nije pronađen u logorskom arhivu, umjetnica je osmislila rad koji se sastoji od biografskih elemenata i arhivskog materijala vezanog za taj slučaj. Rad je bio izložen u zgradi Fridericianum, najstarijem izložbenom prostoru u Kasselu, a podijeljen je u dva dijela: istraživačko-arhivski i izložbeni dio. Izložbeni prostor koji je bio organiziran kao arhiv sadržavao je istraživački dio materijala kroz koji su posjetitelji mogli pratiti proces potrage za identifikacijskim logorskim brojem, ali i informirati se o ostalim strategijama istraživačkih procesa kojima se umjetnica koristila. Logoraški broj nije predstavljao samo simbol identifikacije i identiteta, već on ovom izložbom postaje metaforom za sjećanje na jedan život. Drugi dio izložbenog materijala sastojao se od tri videa: *Čitanje majčinog dnevnika*, *Obiteljska arhiva*, i *Sloboda*. U prvom videu umjetnica čita majčin dnevnik, dok drugi prikazuje dokumentaciju nađenu u obiteljskoj arhivi. Radi se o dokumentima u kojima Nera Šafarić traži borački status, a on joj se odbija iz razloga što njezin identifikacijski broj nikada nije nađen, što joj je onemogućilo utvrđivanje logorskog statusa. Osim video prikaza dokumenti su bili izloženi i na policama kako

⁹³ Ovo je drugi nastup umjetnice na *Documenti*. Prvi puta sudjelovala je 1987. godine s Daliborom Martinisom izlažući video-rad *Chanoyu* koji problematizira muško-ženske odnose. Tada je umjetnički ravnatelj bio Manfred Schneckenburger, a izložba je naglašavala povijesnu i društvenu dimenziju umjetnosti.

⁹⁴ Cristian Nae, "Retorika izložbene postavke: kustoska praksa kao povijest umjetnosti u postkomunističkoj Europi", u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 93, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 50-67.

bi ih posjetioci imali mogućnost razgledati u fizičkom, pisanom obliku. Treći video vizualni je punkt koji se sastojao od fotografija iz Auschwitza u trenutku oslobađanja i nekoliko fotografija Nere Šafarić uz priložene citate iz dnevnika. Važan element rada je neprestana ažuriranost izložbe koja je uvijek pokazivala trenutni status istraživanja, u kojem su se sakupljali novi detalji i koje se razvijalo u različitim smjerovima. To ukazuje na proširivanje granica tradicionalne umjetničke prakse i mogućnosti nastavljanja rada kroz multidisciplinarnu praksu.

Prvi puta u povijesti *Documente*, veliku međunarodnu izložbu 2007. godine organizira par - umjetnički ravnatelj Roger M. Buergel i kustosica Ruth Noack.⁹⁵ Ideja *Documente 12* bila je u izlaganju umjetnosti koja ima smisao i značenje za ljude danas, dok ista nije nužno morala biti recentnog datuma nastanka. Estetska forma u ovom smislu nije važna, a umjetnik je slobodan u odabiru nekonvencionalnih medija. Koncept izložbe ovoga puta zanemario je predstavljanje najboljih umjetnika svijeta, a naglasio raznolikost tema i medija. Izložba je naglašavala odnos i zbir radova nastalih u raznim kulturama, vremenima i područjima, što je opravdalo njezinu temu 'migracija forme'.⁹⁶

Djelomično se nadovezujući na rad *Tražim majčin broj*, na *Documenti 12* Sanja Iveković izlaže rad *Polje makova*. Rad se odnosi na intervenciju sađenja makova na zelenoj površini ispred glavne zgrade *Documente* - Fridericianuma, mjestu važnom u vrijeme Drugog svjetskog rata na kojem su se odvijale vojne vježbe i demonstracije. Osim političkog značaja, trg je od velikog značenja za povijest *Documente* jer su upravo tu veliki umjetnici izvodili svoje značajne performanse i radove.⁹⁷ Uz makove, instalacija je sadržavala i zvučnu komponentu - audiozapis revolucionarnih pjesama izvedenih u sastavima aktivističke grupe Le Zbor iz Zagreba i ženske grupe RAWA iz Afganistana koji se projicirao na zvučnicima javnog prostora trga. Osim crvenih makova umjetnica je posadila i ljubičaste, čija sadnja je zabranjena zbog opijuma kojeg sadrže. Ljubičasti makovi simboliziraju trgovinu heroinom koja posebno zahvaća žensku populaciju Afganistana, gdje se heroin u najvećoj mjeri proizvodi. Komponiranjem zbora RAWA i ljubičastih opijumskih makova u svoj rad umjetnica osvještava o položaju afganistanskih žena koje su primorane postati žrtvama preprodaje droge kako bi preživjele. U anglosaksonskim zemljama crveni mak odnosi se na pale vojnike u ratovima, a u socijalističkim zemljama on je simbol revolucije i pokreta otpora. Upravo iz tog razloga umjetnica spaja posađene crvene makove s izvedbom već zaboravljene partizanske pjesme *Crveni makovi* u izvedbi Le Zbora, prizivajući na spomen revolucije i otpora. Oba zbora kao organizacije bave se ljudskim pravima, a ovim radom

⁹⁵ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_12 (pristupljeno 30. kolovoza 2018.)

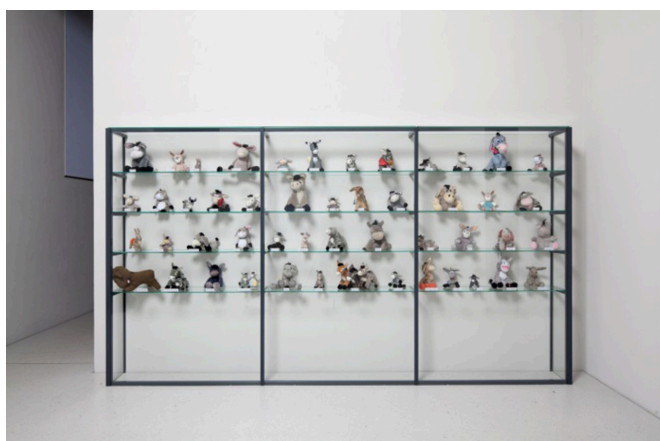
⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Joseph Beuys je u okviru *Documente 7* 1982. godine ispred Fridericianuma postavio 7 000 stabala hrastova.

umjetnica ujedinjuje teme kojima se inače bavi - položajem žena u društvu, pitanjem brisanja kolektivne memorije te nacionalnim i povijesnim identitetom.



Slika 17. Sanja Iveković, Polje makova, Documenta 12, Kassel, 2007.



Slika 18. Sanja Iveković, Neposlušni/e (Revolucionar/i/ke), Documenta 13, Kassel, 2012.

Carolyn Christov-Bakargiev bila je umjetnička ravnateljica *Documente 13* koja se održala 2012. godine. Tema projekta bila je liječenje traume rata kroz umjetnost, a osim u Kasselu dio izložbe se paralelno održao u Kabulu u Afganistanu. Umjetnici su bili pozvani da posjete određene politički obilježene prostore u okolini Kassela koji bi im eventualno postali inspiracijom za radove te je tako važan dio koncepta postao bivši benediktinski samostan Breitenau, koji je u vrijeme nacističkog režima služio kao radni i koncentracijski logor.⁹⁸ Upravo je umjetničin rad

⁹⁸ https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13 (pristupljeno 30. kolovoza 2018.)

*Neposlušni/e*⁹⁹ nastao kao rezultat njezinog posjeta Breitenau i temeljitog istraživanja lokalnih arhiva. Rad se bavi ranim nacionalsocijalističkim razdobljem, a podijeljen je na dva dijela; jedan dio bio je izložen u prostoru Neue Galerie, a drugi na javnim lokacijama u gradu. Prvi dio rada umjetnica naziva *Neposlušni/e (Revolucionar/i/ke)*, a predstavlja instalaciju od plišanih igračaka-magaraca postavljenih u staklenoj muzejskoj vitrini s pridruženim imenima pojedinaca koji su se oduprijeli nacističkom režimu. Također, pridružena su im imena istaknutih povijesnih osoba koja su pružala otpor raznim nepravdama u svijetu, kao što su: Rosa Luxembourg, Martin Luther King, Che Guevara, Primo Levi i Ahmed Basiony. Instalacija je nadahnuta fotografijom snimljenom u centru Kassela, a prikazuje nacističkog vojnika i magarca okruženog bodljikavom žicom. Cjelokupni koncept rada upućuje na metaforu da je logor namijenjen tvrdoglavim (poput magaraca) i neposlušnim građanima.

Drugi dio rada zamišljen je kao intervencija u javnom prostoru, a sastojala se od plakata postavljenih u javnim ustanovama te na reklamnim stupovima u Kasselu i njegovom predgrađu. Naslov rada je *Neposlušni/e (Razlozi za privođenje)*, a svaki od plakata sadržavao je osam ispisanih 'razloga za zatočenje' koje je umjetnica pronašla istražujući arhiv memorijalnog centra Breitenau. U dnu plakata navedeni su logotipi velikih korporacija koji su profitirali surađujući s nacističkom Njemačkom, a koje je umjetnica redizajnirala kako bi izbjegla povredu autorskih prava. Posebno je zanimljiva priča oko logotipa *Volkswagena* - brenda koji je bio glavni pokrovitelj *Documente*. Umjesto *Volkswagen* logotipa umjetnica je ostavila prazan krug što je potaknulo na intervenciju nekih od posjetitelja koji su shvatili poruku i u njega upisali logotip koji je nedostajao.

Umjetnički ravnatelj *Documente 14*, Adam Szymczyk, 2017. godine odlučio se na novi korak u organizaciji. Uz Kassel, postavio je Atenu kao jednako važno mjesto održavanja izložbe i popratnih događanja. Atena je izabrana kao primjer ishodišta europske civilizacije, a nova koncepcija nastala je zbog političkih tenzija između Sjevera i Juga te prošlosti i sadašnjosti koja se reflektira u kulturnoj produkciji. Također, Szymczyk je htio ponuditi raznolikost i višeglasje sociopolitičkog konteksta, mjesta i vremena izložbe: umjetnici su pozvani da promišljaju te kontekste i procese postavljanja izložbe.

Autoričin rad *Spomenik Revoluciji* osmišljen za *Documentu 14* nastavlja promišljati temu memorije i političkog otpora, a u tu svrhu nastaje intervencija u urbanom prostoru. Za ovu izložbu umjetnica posuđuje formu *Spomenika Novembarskoj revoluciji* podignutog u spomen vođama

⁹⁹ Rad *Neposlušni/e* iste je godine izložen na istoimenoj izložbi koja se održala u Galeriji SC u Zagrebu. Prvi dio rada, *Neposlušni/e (Revolucionar/i/ke)* umjetnica je odvojila postavljanjem u muzejsku vitrinu i smještanjem u drugu, manju prostoriju, dok su plakati bili izloženi u glavnom dijelu izložbenog prostora.

Komunističke partije Njemačke, Rosi Luxembourg i Karlu Liebknechtu. Spomenik je izgrađen prema ideji i nacrtima Miesa van der Rohea 1926. godine, a 1935. uništavaju ga nacisti. Ideja umjetnice bila je rekonstruirati temelje spomenika u svrhu propitivanja odnosa između revolucije i komemoracije te obnove i dekonstrukcije kolektivne memorije.¹⁰⁰ Rekonstrukciju je izvela koristeći lokalno proizvedene materijale; recikliranu ciglu iz atenskih četvrti Omonoia, Monastiraki, Syntagma i Lipasmata te luke Pirej. “Temeljen na povijesnim bitkama, a istovremeno nudeći pogled u budućnost, spomenik postaje izgovorom za nove oblike političkog djelovanja. U današnje vrijeme rastućeg fašizma, neoliberalnog kapitalističkog imperijalizma i financijskih sukoba, Ivekovićin rad *Spomenik Revoluciji* istovremeno je opominjući podsjetnik na prošlost, objekt koji će biti osporavan, ali i materijalni dokaz vremena.”¹⁰¹

¹⁰⁰ <https://www.documenta14.de/en/artists/13552/sanja-ivekovic> (pristupljeno 30. kolovoza 2018.)

¹⁰¹ Ibid.

9. ZAKLJUČAK

Sredina 20. stoljeća obilježena je pojavom teorijskog diskursa vezanog za različita shvaćanja uloge umjetnosti, što je dovelo do jačanja umjetničke kritike, promišljanja novih kustoskih uloga i emancipacije kustoske prakse. Tadašnje djelovanje umjetnika obilježeno je promjenama koje su se manifestirale u uporabi novih medija i eksperimentiranju u umjetničkoj produkciji, što se odrazilo i na razvoj umjetničke i kustoske prakse u Jugoslaviji. Kao žarišta okupljanja umjetnika 70-ih godina afirmiraju se studentski centri, a kustosi postaju sve aktivniji te svojim djelovanjem uspostavljaju nove oblike prezentacije umjetničkih djela. Inovacije u kustoskoj praksi u Zagrebu posebno su vidljive na primjerima djelovanja Galerije SC i Galerije suvremene umjetnosti, kao i u akcijama koje su se odvijale u urbanom prostoru koji je postao novim mjestom susreta umjetnosti i svakodnevice. Urbane intervencije dale su umjetnosti društveno značenje, a u tom kontekstu djelovanje je započela i Sanja Iveković. Njezin umjetnički izričaj vežemo za feminističke, aktivističke i političke teme, a faze razvoja umjetničkog i aktivističkog djelovanja možemo pratiti od vremena socijalističke Jugoslavije, preko uspostavljanja Hrvatske države 90-ih, pa sve do današnje internacionalne karijere.

Sanja Iveković pripada generaciji umjetnika koja se afirmirala u okviru nove umjetničke prakse koja je svoje djelovanje ostvarila izlaskom iz institucionalnih okvira i negiranjem ustaljenih estetskih vrijednosti. Osim sudjelovanja u ambijentalnim i urbanim intervencijama, 70-ih godina umjetnica preuzima medije performansa i videa koje nastavlja upotrebljavati i 80-ih godina. Središnji element njezinog performansa je komunikacija s publikom, a nepredvidljivost reakcije publike glavna joj je točka polazišta. Često eksperimentira kombiniranjem jednog medija s drugim iz čega nastaje dokumentacija performansa koja funkcionira kao rad sam za sebe, a koji je onda pogodan izlaganju u izložbenom prostoru.

Radikalniji aktivistički pristup umjetnosti obilježio je 90-e godine njezinog djelovanja koje su uključivale suradnju s nevladinim organizacijama te aktivnosti koje se bave ljudskim pravima. Radovi 90-ih godina razlikuju se od ranijih i u tome što nastaju u poslijeratnim godinama obilježenima jačanjem nacionalne svijesti u Hrvatskoj, a rezultat su snažne kritike specifičnih društveno-političkih problema i negiranja memorije vezane za socijalističku prošlost.

Tema koja se proteže kroz čitav umjetničin opus je javni prostor kojem pristupa kritički. Javni prostor shvaća kao mjesto propitivanja društvene svijesti i kritike političkih događanja, a ta domena obuhvaća i njezino djelovanje u medijskom prostoru tiska kroz koji analizira rodni identitet i prezentira svoje mišljenje široj publici. Radovi nastali u medijskom prostoru temelje se na reklamama i oglasima te naglašavaju moć koju mediji imaju u konstrukciji života pojedinca (žene), kritizirajući stereotipne prezentacije ženskog identiteta. Umjetnicu posebno zanima odnos

javnog i privatnog koji povezuje s feminističkim teorijama vodeći se sloganom ‘osobno je političko’.

Centralna tema radova Sanje Iveković je žena i ženska pozicija u odnosu na određene političke situacije, a kroz njezin čitav umjetnički opus prožima se feministički orijentirano aktivističko djelovanje. Od kraja 90-ih do danas umjetnica je postupno gradila internacionalnu karijeru sudjelujući na prestižnim međunarodnim izložbama *Manifesti* i *Documenti*, na kojima se istaknula temama ženskih prava i prošlosti Prvog i Drugog svjetskog rata. Posebno je značajno i održavanje samostalne izložbe *Sweet Violence* u prestižnoj MoMA-i 2001. godine, koje je potvrdilo njezino mjesto jedne od naših najuspješnijih umjetnica na međunarodnoj umjetničkoj sceni.

10. PRILOG: POPIS IZLOŽBI

Samostalne izložbe

1970. *Bez naslova*, Galerija Studentskog centra, Zagreb
1973. *TV-timer*, video-akcija s Daliborom Martinisom, Trigon '73, Graz
1976. *Un jour violente*, performans, Galleria del Cavallino, Arte Fiera, Bologna
- *Un jour secrete*, akcija, Galleria del Cavallino, Muzej Pazin, Galerija suvremene umjetnosti, Motovun
 - *Dokumenti 1949-1976*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
1977. *Inaugurazione*, Galleria Tommaseo, Trst
1978. *Inter-nos*, MM centar, Zagreb
- *Prvi beogradski performans*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd
 - *Meeting Points*, The Western Front, Vancouver
 - *Double Life*, Pumps Gallery, Vancouver
1979. *Gallery Guide*, Powerhouse Gallery, Montreal
- *Conscious Act*, A Space, Toronto
 - *Melting Pot*, Vehicule Art Gallery, Montreal
 - *Weather in Amsterdam* (s Daliborom Martinisom), De Appel, Amsterdam
1980. *Telal*, Franklin Furnace, New York
1981. *Nessie*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
1982. *Town-Crier*, Franklin Furnace, New York
- *Practice Makes a Master*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
1983. *Video Retrospective*, Institute of Contemporary, London
- *Romeo is Julia*, International Video Meeting, Salerno
1984. *Video Viewpoints (Iveković/Martinis)*, MoMA, New York
1986. *Video program*, MM Centar, Zagreb
1990. *Video Retrospektive*, Kölnischer Kunstverein, Köln
- *Videos by Sanja Iveković and Dalibor Martinis*, Art Gallery of Ontario, Toronto
 - *Novi radovi Sanje Iveković i Dalibora Martinisa*, Centar za film, Zagreb
1993. *Bijelo stanje*, Galerija ULUPUH, Zagreb
- *Selected video works by Iveković and Martinis*, Gallery YYZ, Toronto

- 1994.** *Videos by Sanja Iveković and Dalibor Martinis*, Ace Art, Winnipeg
- *Resnik*, Artist Space, Winnipeg
 - *Frozen Images*, Long Beach Museum of Art, Long Beach
 - *Mother's Tongue*, Galerija 21, Sankt Petersburg
- 1996.** Art Kino, Zagreb
- *Ne-stabilne slike*, Galerija Rigo, Novigrad
- 1997.** *Video program*, Meeting Point, SCCA, Sarajevo
- 1998.** *Lice jezika*, Attack, Park Ribnjak, Zagreb
- 1999.** *Delivering Facts, Producing Tears*, ROOT 98, Hull
- *Repetitio est Mater*, ARL, Dubrovnik
- 2000.** *S.O.S. Nada Dimić*, Galerija Karas, Zagreb
- 2001.** *Personal Cuts*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck
- *Works of Heart*, Galerija Josip Račić, Zagreb
 - *True Stories*, SCCA, Bratislava
- 2002.** *Personal Cuts*, NGBK, Berlin
- *Ženska kuća*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
- 2004.** *Ponos*, Show Room, WHW, Zagreb
- *Women's Room*, Palazzo Ferreri, Genova
- 2005.** *(If) I lived here*, Salzburger Kunstverein, Salzburg, Tallin, Maastricht
- *Lik i pozadina*, Galerija Prozori, Zagreb
 - *Sanja Iveković*, Musée Dauphinois, Grenoble
- 2006.** *General Alert: Selected Works 1974-2007*, Kölnischer Kunstverein, Köln
- 2007.** *General Alert: Selected Works 1974-2007*, Göteborgs Konsthall, Göteborgs
- *Polje makova*, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb
- 2008.** *Make Up Make Down*, Galeria Visor, Valencia
- 2009.** *Urgent Matters*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
- *Urgent Matters*, BAK, Utrecht
- 2011.** *Sanja Iveković: Sweet Violence*, MoMA, New York
- 2012.** *Neposlušni/e*, Galerija SC, Zagreb

- *Waiting for the Revolution*, MUDAM, Luxembourg
- *Visages du langage*, Mac/Val, Vitry-sur-Seine
- *Sanja Iveković: Unknown Heroine*, South London Gallery, Calvert 22, London

2014. *Artes Mundi*, Fotogallery c/o Turner House, Cardiff

2016. *Biseri Revolucije*, Galerije Luka, MUL i Anex, Pula

- *WHAT DO WOMEN WANT? BEFORE OR AFTER*, Espaivisor, Valencia
- *Sanja Iveković Privatni Dokumenti. Show or not to show?*, Studio Sanje Iveković, Zagreb
- *Janje moje malo (Sve što vidimo moglo bi biti i drugačije)*, Galerija Nova, Pogon Jedinstvo, Stan Softić, Zagreb

2018. *Sanja Iveković - Dvostruki život: dizajn, umjetnost, aktivizam*, HDD Galerija, Zagreb

Skupne izložbe

1971. *Mogućnosti za '71*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb

- *7. bijenale mladih*, Park Floral, Paris
- *Trigon '71*, Graz
- *Guliver u zemlji čudesa*, Koranski park skulpture, Karlovac

1972. *Aprilski susreti*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd

- *Expo - 1500*, Aix-en-Provence

1973. *Audiovisuelle Botschaften*, Trigon '73, Graz

- *Sterijino pozorje*, Novi Sad

1974. *Još jedna prilika da budete umjetnik*, Galerija Studentskog centra, Zagreb

- *Projekcija dijapozitiva umjetnika* (Galerija stanara), kino Balkan, Zagreb^[1]
- *Impact-Art-Video-Art*, Musee des Arts Decoratifs de la Ville, Lausanne
- *Video Art*, Bruxelles
- *5. bijenale plakata*, Varšava

1975. *Rencontre internationale Ouverte de Video*, Espace Pierre Cardin, Pariz

- *3rd International Open Encounter on Video*, Galleria Civica d'arte moderna, Ferrara
- *Aprilski susreti*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd
- *Aspects*, The Richard Demarco Gallery, Edinburgh
- *Plastex-Art '75*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagrebački velesajam
- *Aspekte Gegenwärtige Kunst aus Jugoslawien*, Akademie der Bildenden Künste, Beč

1976. *Nowoszesna Sztuka Jugoslawii*, Galeria Współczesna, Varšava

- *Video-susret*, Likovna galerija Motovun, Motovun
- *Arte Fiera*, Galleria del Cavallino, Bologna
- *16. anale*, Zavičajni muzej Poreštine, Poreč

- *Konfrontacije*, Galerija Benko Horvat, Zagreb
 - *Stimulacije*, Galerija Karas, Zagreb
 - *Video: Iveković, Martinis, Trbuljak*, Referalni centar, Zagreb
- 1977.** *Moderne Kunst in Kroatien*, Rathaus, Mainz
- *Woman in Art*, Charlottenburg Palace, Berlin
 - *5. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Beograd
 - *Inovacije*, Galerija Karas, Zagreb
 - *8. jesenji salon: Pobude urbane sredine*, Umjetnička galerija, Banja Luka [L]_{SEP}
- 1978.** *Artwords — Bookworks*, Institute of Contemporary Art, Los Angeles
- *Za umjetnost u umu*, Podroom, Zagreb
 - *Nova umjetnička praksa*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
 - *Video Laboratory*, Galleria del Cavallino, Venecija
- 1979.** *Masculine-Feminine*, Trigon '79, Graz
- *Works and Words*, De Appel, Amsterdam
 - *Video Performance Festival*, Vancouver Art Gallery, Vancouver
 - *Video '79*, The First Decade, Rim
- 1980.** *Camere Incatante-Espansione dell'Imagine*, Palazzo Reale, Milan
- *Nova fotografija*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
- 1981.** *Sao Paolo Biennale*, Sao Paulo
- *Zagreb Video*, The Kitchen, New York
 - *Artist's Video*, Biddick Farms Arts Centre, Biddick Lane
- 1982.** *Video Roma*, Rim
- *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb
 - P.S.1, New York
- 1983.** *International Video Meeting*, Salerno
- Diorama, London
- 1984.** *New Narrative*, MoMA, New York
- *Kunst mit Eigen-Sinn*, Internationale Ausstellung aktueller Kunst von Frauen, Museum Moderner Kunst, Beč
- 1985.** *Video CD*, Cankarjev Dom, Ljubljana
- *Pogled na osamdesete*, Collegium Artisticum, Sarajevo
- 1986.** *International Festival of Video Art*, Saw Gallery, Ottawa
- *Video Start*, Bologna

- 1987.** *Arts for Television*, Stedelijk Museum, Amsterdam
- *Documenta 8*, Kassel
 - LAICA, Los Angeles
 - *Video Art from Yugoslavia*, Zürich
- 1988.** *Videomat - Entry, Films/Videos von Fraen aus Ost-Europe*, Welnotiz, Hamburg
- *6. trijenale suvremene jugoslavenske umjetnosti*, Beograd
 - *Umjetnost i etika*, Gradski muzej, Sombor
 - *Genlock Interim Art*, London; Portsmouth; Bradford
 - *The Arts for Television*, The Institute for Contemporary Art, Boston; Palazzo dei Diamanti, Ferrara
- 1989.** *Femmes cathodique*, Palais de Tokyo, Centre Simone de Beauvoir, Pariz
- *Jugoslavenska dokumenta*, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo
 - *Avant-gardes Yugoslave*, Musee des Beaux-Arts, Carcassonne
 - *Mediterraneo per l'arte contemporaneo*, Bari
 - *Junges Video aus Jusloavien*, Museum Folkwang, Essen
- 1990.** *Mortal Signs*, ICA, London
- *Selection from the Video Study Collection*, MoMA, New York
 - *Bienal de la Imagen en Movimiento '90*, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofia, Madrid
 - *Literrary Vision*, ICA, Boston
- 1991.** *Hrvatska umjetnost u 80-im*, HDLU, Velesajam, Zagreb
- *Artists in the Landscape of War*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
 - *Unblocked*, Euclide Theatre, Toronto
- 1992.** *Art from Croatia*, Ernst Muzeum, Budimpešta
- *Festival International de Video des Femmes*, Palais de Tokyo, Pariz
 - *Videoannale*, Bonn
- 1993.** *Fotografija u Hrvatskoj*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
- *Nova hrvatska umjetnost*, Moderna galerija, Zagreb
 - *Europeans*, City Gallery, Graz
- 1994.** *Europa-Europa*, Kunst und Ausstellungshalle der BR Deutschland, Bonn
- *Media Scape – 3*, Tiskara Zagreb, Zagreb
 - *7. VideoFest*, Berlin
 - *Europe Rediscovered*, Galerie Nikki Diana Marquardt, Kopenhagen
 - *X Location – Videoinstallationen*, Offenes Kulturhaus, Linz
 - *Violence/Business*, NGBK, Berlin
 - *Izložba hrane i pića*, HDLU, Zagreb

- *Zentrum Zagreb*, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg
 - *Riječi i slike*, SCCA, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
- 1995.** *Lab 5*, Centre of Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varšava
- *I Third Reality, I International Forum*, Sankt Petersburg
 - *Stereo – Tip*, Mestna galerija, Ljubljana
 - *Ostranenie '95*, Dessau
- 1996.** *Real Life*, IFA Galerie, Stuttgart
- *Krieg*, Kartner Landersgalerie, Klagenfurt
 - *Media Space 4*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
 - *Contemporary Croatian Video*, Video Gallery, Center for Contemporary Art, Moskva
- 1997.** *Interstanding*, Estonian National Museum, SCCA, Estonia
- *Rootles '97*, Hull Time Based Arts, Hull
- 1998.** *Manifesta 2*, Luxembourg
- *Body Art/Performance Art*, Moderna Galerija, Ljubljana
 - *The Century of Artistic Freedom*, Wiener Secession, Beč
 - *33. zagrebački salon*, Klovićevi dvori, Zagreb
- 1999.** *Translocation*, Generali Foundation, Beč
- *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm
 - *Aspects/Positions – 50 Years of Art in Central Europe 1949-1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Beč
- 2000.** *Re-play*, Generali Foundation, Beč
- *Samo za tvoje oči*, Elektra, Zagreb
 - *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe*, Nationalgalerie in Hamburger Bahnhof, Berlin; Ludwig Museum of Contemporary Art, Budimpešta
 - *All you need is Love*, Laznia, Center of Contemporary Art, Gdanjsk
 - *Što, kako i za koga*, HDLU, Zagreb
- 2001.** *Freedom and Violence*, Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varšava
- *Body and the East*, Exit Art, New York
 - *Luxembourg-Luxembourger*, Musee d'Histoire de la Ville de Luxembourg, Luxembourg
 - *Sculpture Time*, New Media Space, Skopje
 - *Shopping*, Generali Foundation, Beč
 - *What, How and for Whom*, Kunsthalle VVUK, Beč
 - *Double Life*, Generali Foundation, Beč
 - *Televisions*, Kunsthalle Wien, Beč
 - *36. zagrebački salon*, HDLU, Zagreb
 - *Ispričati priču: Hrvatska umjetnost 90-ih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

- 2002.** *Projekt: Broadcasting*, WHW, Tehnički muzej, Zagreb
- *Documenta 11*, Kassel
 - *Here Tomorrow*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
 - *In Search fo Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
 - *Geschichte(n)*, Künstlerhaus, Salzburg
 - *The Misfits*, Expo Park, Moskva; Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin
 - *Attitudes 2002*, Contemporary Art Museum, Kumamoto, Japan
- 2003.** *Phantom der Lust*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz
- *Formen der organisation*, Kunstraum der Universität Lüneburg
 - *Inventura*, WHW, Galerija Nova, Zagreb
 - *8. trijenale hrvatske skulpture*, Gliptoteka, Zagreb
 - *Sammlung*, Generali Foundation, Beč
 - *Now What? Dreaming a Better World in Six Parts*, BAK, Utrecht
 - *Parallel Actions*, AIF Austrian Cultural Forum, New York
- 2004.** *The Guvernment*, MACBA, Barcelona
- *Repetition – Pride and Prejudice*, WHW, Galerija Nova, Zagreb
 - *Privatization: Contemporary Art from Eastern Europe*, Kunst-Werke, Berlin
 - *Love it or Leave it*, 5. cetinjski bijenale, Nacionalni muzej Crne Gore, Crna Gora
 - *Liverpool Biennial*
 - *Parallel Actions*, The Hochschule für Grafik und Buchkuns, Leipzig
 - *Unbalanced Alocation of Space*, Gallery for Contemporary Art, Leipzig
- 2005.** *Videos et Apres*, Centre Georges Pompidou, Pariz
- *Die Regierung*, Secession, Beč
 - *Be What You Want, But Stay Where You Are*, Witte de With, Rotterdam
 - *Open Systems: Rethinking Art c.1970*, Tate Modern, London
 - *Occupying Space*, Witte the With, Rotterdam; Klovićevi dvori, Zagreb
 - *Insert: Retrospektiva hrvatske video umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
- 2006.** *O nepoznatim radovima*, WHW, Galerija Nova, Zagreb
- *La Monnaie Vivante*, Centre d'art contemporain de Brétigny, Brétigny-sur-Orgeu
 - *STRICTLY BERLIN 2000-2006*, GdK Galerie der Kuenste e.V., Berlin
 - *Grey Zones*, The Brno House of Art, Brno
 - *Grey Zones*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig
 - *Kontakt*, MUMOK, Beč
 - *Sanja Iveković*, Kölnischer Kunstverein, Köln
 - *Arteast Collection 2000+23*, Moderna Galerija Ljubljana
 - *Grenzgänger Kunstforum*, Ostdeutsche Galerie, Regensburg
 - *Revolution is not a Garden Party*, TRAFO House, Budimpešta

- 2007.** *Documenta 12*, Kassel
- *Istanbul Biennale*
 - *Revolution is not a Garden Party*, Norwich Gallery, Norwich
 - *What does the jellyfish want?*, Museum Ludwig, Köln
 - *On Unknown Works*, Galerija Skuc, Ljubljana
 - *Memorial to the Iraq War*, ICA, London
 - *Prague Biennale*
 - *Sanja Ivekovic*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
 - *Revolucija nije vrtna zabava*, Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb
 - *Stalking with Stories*, Apexart, New York
 - *If I Can't Dance ...*, Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen
 - *Revolution is not a Garden Party*, Holden Gallery, Manchester
- 2008.** *Modelle der Selbstbetrachtung*, Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst, Münster
- *Who Killed The Painting?*, Neues Museum, Nürnberg
- 2009.** *Best of Austria*, Lentos Kunstmuseum, Linz
- *Time as Matter*, MACBA Museu d'Art Contemporani, Barcelona
 - *11th International Istanbul Biennial*
- 2010.** *Gwangju Biennale*
- *Early years*, KW Kunst-Werke Berlin e.V., Berlin
 - *Changing Channels: Kunst und Fernsehen 1963-1987*, MUMOK, Beč
 - *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, The Zacheta National Gallery of Art, Varšava
 - *Les Promesses du Passé*, Centre Georges Pompidou, Pariz
 - *Versteckte Öffentlichkeiten*, Kunsthalle Palazzo, Liestal
 - *Verbotene Liebe*, Kunstverein Medienturm, Graz
 - *Selected works from The Centre Pompidou New Media Collection*, International video Art Biennial in Israel, Herzliya Museum of Art, Herzliya
- 2011.** *Communitas: Die unrepräsentierbare Gemeinschaft*, Camera Austria, Graz
- *Exchange and Evolution: Worldwide Video Long Beach 1974-1999*, Long Beach Museum of Art, Long Beach
- 2012.** *Moments: A History of Performance in 10 Acts*, ZKM, Karlsruhe
- *Documenta 13*, Kassel
- 2013.** *Woman: The Feminist Avant-garde in the 70s*, Círculo de Bellas Artes, Madrid
- *In the Heart of the Country*, Museum of Modern Art, Varšava
- 2014.** *Unbeugsam und ungebündigt: Dokumentarische Fotografie um 1979*, Museum Ludwig, Köln

- *Proudly Presenting: Generali Foundation Collection*, Museum der Moderne, Salzburg
- 2015.** *The World Goes Pop*, Tate Modern, London
- *Grammar of Freedom / Five Lessons*, Garage: Centre of Contemporary Culture, Moskva
 - *The Opening*, P420, Bologna
 - *Construction to Transmission: Art in Eastern Europe and Latin America 1960-1980*, MoMA, New York
- 2016.** *Monuments Should Not Be Trusted*, Nottingham Contemporary, Nottingham
- *IF YOU DON'T KNOW ME BY NOW, YOU WILL NEVER NEVER NEVER KNOW ME*, Arton Foundation, Varšava
 - *Hero Mother*, Momentum, Berlin
 - *The Feminist Avant-garde of the 1970s*, The Photographers' Gallery, London
- 2017.** *Documenta 14*, Kassel, Atena
- *Naturgeschichten: Spuren des Politischen*, MUMOK, Beč
 - *Feministische Avantgarde der 1970er Jahre*, ZKM, Karlsruhe
- 2018.** *Left Performance Histories*, NGBK, Berlin
- *Extra States: Nations in Liquidation*, Kunsthall Extra City, Anwerpen
 - *38th EVA International*, Ireland's Biennial

11. LITERATURA

Knjige:

AA.VV., *Ženska kuća 1998. – 2002. = Women's house 1998 - 2002*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2003.

AA.VV. (ur.), *Sanja Iveković: Selected Works*, katalog izložbe, (31. 05. 2007. – 22. 07. 2007.) Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008.

AA.VV., *Sanja Iveković: Lady Rosa of Luxembourg*, katalog izložbe, (02. 06. 2012. – 23. 09. 2012.), Luxembourg: MUDAM, 2012.

ALTSHULER, Bruce, *Salon to Biennial Exhibitions that Made Art History. Volume 1: 1863 – 1959.*, London: Phaidon Press, 2008.

BREITWIESSER, Sabine, *Double Life: Identity and Transformation in Contemporary Arts*, katalog izložbe, Vienna: Generali Foundation, 2001.

DENEGRI, Ješa, *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968 – 1973*, Beograd: Salon Muzeja savremene umetnosti, 1973.

DEUTSCHE, Rosalyn, *Eviction: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT press, 1998.

DEVIĆ, Ana, *Sanja Iveković: Works of Heart*, katalog izložbe, (28. 09. 2001. – 22. 10. 2001.) Zagreb: Moderna galerija, Studio Josip Račić, 2001.

EIBLMAYR, Silvia (ur.), *Sanja Iveković: Personal Cuts*, katalog izložbe, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Vienna: Triton, 2001.

GREENBERG, Reesa, NAIRNE, Sandy, FERGUSON, Bruce W. (ur.), *Thinking About Exhibitions*, London, New York: Routledge, 1996.

IVEKOVIĆ, Sanja, *Tragedija jedne Venere / Tragedy of a Venus 1975*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1976.

IVEKOVIĆ, Sanja, *Dvostruki život / Double life 1959 – 1975*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1976.

KOLEŠNIK, Ljiljana (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2005.

KOŠČEVIĆ, Želimir, *Kritike, predgovori, razgovori (1962. – 2011.)*, Zagreb: Durieux, 2012.

KOŠČEVIĆ, Želimir, *Muzej u prošlosti i sadašnjosti*, Zagreb: Muzejski dokumentacioni centar, 1977.

KOVAČEVIĆ, Leonardo (ur.), *Operacija: Grad: priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade (etc.), 2008.

MARCOCI, Roxana, EAGLETON, Terry, *Sanja Iveković: Sweet Violence*, katalog izložbe, (18. 12. 2011. – 26. 3. 2012.), New York: Museum of Modern Art, 2011.

MAROEVIĆ, Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, 1993.

MATIČEVIĆ, Davor (ur.), *Sanja Iveković: Dokumenti 1949 – 1976*, katalog izložbe (10. 12. 1976. – 30. 12. 1976.), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1976.

MILOVAC, Tihomir (ur.), *The Misfits: Conceptualist Strategies in Croatian Contemporary Art. Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002.

MILOVAC, Tihomir (ur.), *Sanja Iveković: Is This My True Face*, katalog izložbe, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1998.

MITCHELL, W.J. Thomas, *Art and the Public Sphere*, Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992.

OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, Zürich: JRP / Ringier, 2011.

OBRIST, Hans Ulrich, *Sharp Tongue, Loose Lips, Open Eyes, Ears to the Ground*, London: Sternberg Press, 2014.

OBRIST, Hans Ulrich, *Ways of Curating*, London: Penguin Books Ltd, 2014.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.

O'NEILL, Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT press, 2012.

RECKITT, Helena (ur.), *Sanja Iveković: Unknown Heroine - A Reader*, London: Calvert 22 Foundation, 2013.

SMITH, Terry, *Thinking Contemporary Curating*, New York: Independent Curators International, 2012.

STIPANČIĆ, Branka (ur.), *Riječi i slike = Words and Images*, Zagreb: SOROS centar za suvremenu umjetnost, 1995.

SUSOVSKI, Marijan (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. – 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.

SUSOVSKI, Marijan, *Sanja Iveković: performans/instalacija*, katalog izložbe (11.12. – 20.12.1981.), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1981.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine: Kulturni centar Novog Sada, 2007.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005.

URMAN, Jurška (ur.), *Sanja Iveković: Public Cuts*, katalog izložbe, Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2006.

VANDERLINDEN, Barbara, FILIPOVIĆ, Elena, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Cambridge, MA : MIT Press, 2005.

***, Zagreb 16/06/01: *Tomislav Gotovac, Ivan Kožarić, Sanja Iveković, Njirić+Njirić*; razgovarao: Hans Ulrich Obrist, u: *Projekt: Broadcasting*, Zagreb: Što, kako i za koga & Arkzin d.o.o., 2002. (intervju)

Poglavlja u knjigama:

DENEGRI, Ješa, Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija, u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 5-13.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, Learning in art museums: Strategies of interpretation, u: Naomi Horlick (ur.), *Testing the Water: Young People and Galleries*, Tate Gallery Publications and Liverpool University Press, 2000., str. 136.-145.

ILIĆ, Nataša, We Might Say That..., u: Silvia Eiblmayr (ur.), *Sanja Iveković: Personal Cuts*, katalog izložbe, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Vienna: Triton, 2001., str. 125-128.

KAPLAN, Flora E. S., Exhibitions as Communicative Media, u: Eilean Hooper-Greenhill (ur.), *Museum, Media, Message*, London, New York: Routledge, 1995., str. 37-56.

KOLEŠNIK, Ljiljana, Hrvatska poslijeratna moderna umjetnost u jugoslavenskom kontekstu, u: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura i politika 1950. – 1974.*, Zagreb: MSU, Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 129-209.

MATIČEVIĆ, Davor, Mogućnosti za '71, u: Božo Bek (ur.), *Mogućnosti za '71*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1971., str. 1-3.

MATIČEVIĆ, Davor, Zagrebački krug, u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978., str. 21-28.

O'NEILL, Paul, The Curatorial Turn: From Practice to Discourse, u: Judith Rugg, Michèle Sedgwick, u: *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol / Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007., str. 13-28.

PEARCE, Susan M., Museum Objects, u: Susan M. Pearce (ur.), *Interpreting Objects and Collections*, London, New York: Routledge, 1994., str. 9-11.

PEJIĆ, Bojana, Public Cuts, u: Jurška Urman (ur.), *Sanja Iveković: Public Cuts*, katalog izložbe, Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2006., str. 5-26.

SUSOVSKI, Marijan, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih, u: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982., str. 17-41.

Članci:

BAGO, Ivana, Dematerijalizacija i politizacija izložbe: Primjeri kustoske prakse kao antikapitalističke institucionalne kritike u Jugoslaviji tijekom 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, br. 36, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 235-248.

BEROŠ, Nada, Sanja Iveković: prije i poslije, u: Govedić, Nataša (ur.), *Treća: časopis Centra za ženske studije*, br. 2, sv. 1, Zagreb: Čzs, 1999., str. 119-122.

BORIĆ, Irena, Umjetničko djelo kao društveni čin: Radovi Sanje Iveković u razdoblju od 1998. – 2008. godine, u: *Kontrapost: radovi studenata odsjeka za povijest umjetnosti*, br. 6, Zagreb: Klub studenata povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2009., str. 6-31.

BOSCH, Susanne, Razmišljanja o mogućnosti podučavanja participacijske umjetnosti u javnom prostoru, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 88, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., str. 66-77.

BUDANEC, Goran, Teorijski aspekti i upotreba videomedija na primjeru domaće performativne umjetnosti, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 92, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 108-117.

DENEGRI, Ješa, Kritički odnos umetnika prema muzeju, u: *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 41, Beograd, 1978., str. 63.

DEVIĆ, Ana, Blind Date, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 63, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2000., str. 32-45.

DRAGOSAVLJEVIĆ, Mirjana, Nezavisna kustoska praksa od slobodnog stvaralaštva do kulturnog menadžmenta, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 93, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 94-97.

FRANCESCHI, Branko, Misija MoMA, u: *Art magazin Kontura*, br. 117, Zagreb: Kontura, 2012., str. 56-59.

GALJER, Jasna, Kritika na djelu u hrvatskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, br. 36, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 219-226.

GOVEDIĆ, Nataša, MARJANIĆ, Suzana, Razgovor sa Sanjom Iveković: Žive skulpture & medijske interakcije, u: *Zarez: dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja*, br. 101, Zagreb: Druga strana d.o.o., 2003., str. 12-14.

GRŽINIĆ, Marina, Izabrani performansi umjetnica s područja bivše Jugoslavije, u: *Up & Underground: časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, br. 6, Zagreb: Bijeli val, AGM, Community art, 2003., str. 46-49.

HANAČEK, Ivana, Umjesto uvodnika: zašto je važno misliti o performansu ili kako kreirati javnost?, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 91, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 4-11.

HEIN, Hilde, What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 1, 1996., str. 1-3.

HENSCHER, Alexander, Što podrazumijeva "posredovanje umjetnosti"? Pokušaj prevođenja, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 88, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011., str. 22-33.

IVEKOVIĆ, Sanja, Gen XX: Media projekt 1997/98, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture i umjetnosti*, br. 61/62, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999., str. 8-11.

IVEKOVIĆ, Sanja, Strategije devedesetih (vs. sedamdesete) i neki primjeri iz moje umjetničke prakse, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture i umjetnosti*, br. 61/62, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999., str. 37-39.

JANKOVIĆ, Iva Rada, Sanja Iveković: osobno je političko, u: *Art magazin Kontura*, br. 57, Zagreb: Kontura, 1998., str. 34-36.

KOLEŠNIK, Ljiljana, Novija povijest povijesti umjetnosti u Hrvatskoj i suvremena kriza institucija, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 93, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 5-19.

KOŠČEVIĆ, Želimir, Aspekti ambijentalizacije prostora, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, br. 13, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1971., str. 55-62.

KRPAČIĆ, Kornelija, MIKLOŠEVIĆ, Željka, Kustosi i (ili) umjetnici, u: *Informatica Museologica*, God. 41., br. 3-4, Zagreb: MDC, 2011., str. 117-120.

LEKO, Kristina, Umjetnost, društvo, medijski i javni prostor, u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture i umjetnosti*, br. 61/62, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999., str. 12-15.

MANCE, Ivana, Medijacija - faktor posredovanja, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 76/77., Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006., str. 102-103.

MARCOCI, Roxana, Sanja Iveković: Dolce Violenza, u: *Flash Art: The World's Leading Art Magazine*, br. 283, 2012., str. 81-82.

MAROEVIĆ, Ivo, Komunikacijska uloga muzejske izložbe, u: *Informatica Museologica*, God. 19., br. 1-2, Zagreb: MDC, 1988., str. 90-91.

MATIĆ, Martina, Tijelo kao medij: Vlasta Delimar, Sanja Iveković, Marina Abramović, u: *Up & Underground: časopis za umjetnost, teoriju i aktivizam*, br. 6, Zagreb: Bijeli val, AGM, Community art, 2003., str. 28-45.

NAE, Cristian, Retorika izložbene postave: kustoska praksa kao povijest umjetnosti u postkomunističkoj Europi, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 93, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013., str. 50-67.

PEJIĆ, Bojana, Lady Rosa of Luxembourg, or, Is the Age of Female Allegory Really Bygone? u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 70, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2003., str. 34-43.

SCHÖLLHAMMER, Georg, Rosa Luksemburška: kip autorice Sanje Iveković kao odgovor na luksemburški ratni memorijal Gëlle Fra i debata koju je izazvalo njegovo otkrivanje, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 65/66, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., str. 102-107.

STIWER, Pierre, Jedna ženska priča: povodom kipa Sanje Iveković koji je potresao Luksemburg, u: *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, br. 65/66, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002., str. 108-113.

TECKERT, Christian, Urbano kuriranje, u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, br. 87, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., str. 46-53.

TOPIĆ, Leila, Prostor bez nasilja, u: *Zarez: dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja*, br. 93, Zagreb: Druga strana d.o.o., 2002., str. 32.

Internetski izvori:

BERTEK, Tihana, *Prostori nezavisnog kuriranja*, <https://www.kulturpunkt.hr/content/prostori-nezavisnog-kuriranja> (pristupljeno 1. listopada 2018.)

DEUTSCHE, Rosalyn, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, <http://smehhovits1.workflow.arts.ac.uk/artefact/file/download.php?file=877932&view=101653> (pristupljeno 31. kolovoza 2017.)

DUGANDŽIJA, Mirjana, *Intervju: Sanja Iveković Zvijezda ovogodišnjeg Kassela*, <http://arhiva.nacional.hr/clanak/13121/sanja-ivekovic-zvijezda-ovogodisnjeg-kassela> (pristupljeno 14. prosinca 2017.)

GROYS, Boris, *Politics of Installation*, <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> (pristupljeno 29. srpnja 2018.)

GROYS, Boris, *The Curator as Iconoclast*, <http://journal.bezalel.ac.il/en/protocol/article/2703> (pristupljeno 27. rujna 2018.)

ILIĆ, Nataša, *Sanja Iveković, Lady Rosa of Luxembourg*, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/sanjaivekovic/essays/NI%20Lady%20Rosa%20of%20Luxembourg.pdf> (pristupljeno 25. kolovoza 2018.)

KAŠIĆ, Biljana, *Žene, prostor/nost i protesti*, <http://www.zarez.hr/clanci/zene-prostornost-i-protesti> (pristupljeno 25. kolovoza 2018.)

LECLEZIO, Mélissa, *Transforming the Art World: The History of the Documenta Art Exhibition*, <https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/transforming-the-art-world-the-history-of-the-documenta-art-exhibition/> (pristupljeno 11. lipnja 2018.)

MARCHART, Oliver, *The Curatorial Function - Organizing the Ex/position*, http://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf (pristupljeno 12. listopada 2018.)

MARJANIĆ, Suzana, Želimir Košćević: *Kako izložiti konceptualu kao poštansku pošiljku*, <http://www.zarez.hr/clanci/kako-izloziti-konceptualu-kao-postansku-posiljku> (pristupljeno 1. listopada 2018.)

MILEVSKA, Suzana, *Granice preispitivanja nacizma*, <http://www.zarez.hr/clanci/granice-preispitivanja-nacizma> (pristupljeno 15. rujna 2018.)

NOVAK, Tina, SUTLOVIĆ, Leda, Intervju sa Sanjom Iveković: U džepovima otpora, u: *From Consideration to Commitment: Art in Critical Confrontation to Society*, https://talkingcriticarts.files.wordpress.com/2011/04/ltea_publication_art_in_critical_confrontation_to_society.pdf (pristupljeno 2. rujna 2018.)

RICHTER, Dorothee, *A Brief Outline of the History of Exhibition Making*, https://www.academia.edu/3438668/A_Brief_Outline_of_the_History_of_Exhibition_Making (pristupljeno 31. kolovoza 2017.)

RUGE, Angelica, *Frame of reference for museum professions in Europe*, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/rap.muzea/Zalacznik%203\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/rap.muzea/Zalacznik%203(1).pdf) (pristupljeno: 28. studenog 2018.)

VUKOVIĆ, Vesna, *Kako se pamti odsutnost? O nekim radovima Sanje Iveković*, [http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/\[23\]kako-se-pamti-odsutnost---o-nekim-radovima-sanje-ivekovic,423.html](http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/[23]kako-se-pamti-odsutnost---o-nekim-radovima-sanje-ivekovic,423.html), (11. listopada 2018.)

URL: <https://www.documenta.de> (pristupljeno 30. kolovoza 2018.)

URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1134> (pristupljeno: 13. rujna 2018.)

12. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

Slika 1. Izložba *Poštanske pošiljke*, Galerija SC, Zagreb, 1972. (izvor: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.)

Slika 2. Sanja Iveković, Prva samostalna izložba, Galerija SC, Zagreb, 1970. (izvor: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura i politika 1950. - 1974.*, Zagreb: MSU, Institut za povijest umjetnosti, 2012.)

Slika 3. Sanja Iveković, *Prolaz*, izložba *Mogućnosti za '71*, Zagreb, 1971. (izvor: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.)

Slika 4. Sanja Iveković, *Bez naslova*, akcija *Guliver u zemlji čudes*, Karlovac, 1971. (izvor: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.)

Slika 5. Sanja Iveković, *Inaugurazione*, performans u Galeriji Tommaseo, Trst, 1977. (izvor: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.)

Slika 6. RZU Podroom, fotografija s izložbe *Za umjetnost u umu*, Zagreb, 1978. (izvor: <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19671/2> , pristupljeno 12. studenog 2017.)

Slika 7. Sanja Iveković, *Ženska kuća 1998.-2002.*, Zagreb, 2002. (izvor: Jurška Urman (ur.), *Sanja Iveković: Public Cuts*, katalog izložbe, Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2006.)

Slika 8. Sanja Iveković, *Nada Dimić 08*, intervencija na fasadi bivše tvornice Nada Dimić u sklopu projekta *Operacija: Grad*, Zagreb, 2008. (izvor: Leonardo Kovačević (ur.), *Operacija: Grad: priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Zagreb: Savez za centar za nezavisnu kulturu i mlade (etc.), 2008.)

Slika 9. Sanja Iveković, *Lady Rosa of Luxembourg*, Luxembourg, 2001. (izvor: [http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/\[23\]kako-se-pamti-odsutnost---o-nekim-radovima-sanje-ivekovic,423.html](http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/[23]kako-se-pamti-odsutnost---o-nekim-radovima-sanje-ivekovic,423.html), pristupljeno 11. listopada 2018.)

Slika 10. Sanja Iveković, *Inter nos*, video-akcija u Centru za multimedijalna istraživanja, Zagreb, 1978. (izvor: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.)

Slika 11. Sanja Iveković, *Prvi beogradski performans*, Galerija SKC, Beograd, 1978. (izvor: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa: 1966. - 1978.*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.)

Slika 12. Sanja Iveković, *Lady Rosa of Luxembourg* na izložbi *Sweet Violence*, MoMA, New York, 2012. (izvor: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1134>, pristupljeno: 13. rujna 2018.)

Slika 13. Sanja Iveković, *Report on CEDAW U.S.A.* na izložbi *Sweet Violence*, MoMA, New York, 2012. (izvor: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1134>, pristupljeno: 13. rujna 2018.)

Slika 14. Sanja Iveković, *Ženska kuća (sunčane naočale)* na izložbi *Sweet Violence*, MoMA, New York, 2011. (izvor: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1134>, pristupljeno: 13. rujna 2018.)

Slika 15. Sanja Iveković, *Sweet Violence* na izložbi *Sweet Violence*, MoMA, New York, 2011. (izvor: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1134>, pristupljeno: 13. rujna 2018.)

Slika 16. Sanja Iveković, *Ženska kuća 1998.-2002.*, izložba *Manifesta 2*, Luxembourg, 1998. (izvor: Urman (ur.), *Sanja Iveković: Public Cuts*, katalog izložbe, Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2006.)

Slika 17. Sanja Iveković, *Polje makova*, *Documenta 12*, Kassel, 2007. (izvor: [http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/\[23\]kako-se-pamti-odsutnost---o-nekim-radovima-sanje-ivekovic,423.html](http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/[23]kako-se-pamti-odsutnost---o-nekim-radovima-sanje-ivekovic,423.html), pristupljeno 11. listopada 2018.)

Slika 18. Sanja Iveković, *Neposlušni/e (Revolucionar/i/ke)*, *Documenta 13*, Kassel, 2012. (izvor: <http://x-traonline.org/article/its-hard-for-me-to-be-in-the-present-sometimes-documenta-13/>, pristupljeno: 13. rujna 2018.)

SUMMARY:

The thesis analyses the oeuvre of the feminist artist Sanja Iveković through the lens of curatorial practices from the 1970s till today. The emphasis is put on curatorial and art interventions in Zagreb, which were the forerunner of contemporary practices, as well as on the more detailed analysis of the work of curator Želimir Košćević, who played a significant role in promoting young artists and activities of SC Gallery by organizing a number of unconventional exhibitions. The thesis mentions the role of alternative exhibition spaces, such as RZU Podroom, which was using different concepts of display and managed to establish new relations between artists and audience. The framework of the emergence of the independent cultural scene in Croatia is also mentioned, along with the description of the roles and challenges of independent curators. Apart from the methodology of curatorial practices, the thesis explores relations between the private (personal) and the public (political) in the work of Sanja Iveković and describes her activities in public space, defining it as a space of critique of the political scene. The thesis looks into retrospective exhibition *Sweet Violence* held in MoMA in 2011, which is outlined through museum functions. Analysis closes with an overview of an artist's work displayed at international exhibitions of contemporary art: *Manifesta 2*, *Documenta 11*, *Documenta 12*, *Documenta 13* and *Documenta 14*.

Keywords: Sanja Iveković, curatorial practice, curator, RZU Podroom, public space, performance, medium, exhibitions, interpretation, Manifesta, Documenta